HISTORIA

DA

LITTERATURA PORTUGUEZA

THEATRO NACIONAL NO SECULO XVI

HISTORIA

DA

LITTERATURA PORTUGUEZA

HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

POR

THEOPHILO BRAGA

VIDA DE GIL VICENTE E SUA ESCHOLA

SECULO XVI

PORTO

IMPRENSA PORTUGUEZA — EDITORA

1870

INDEX

—

HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

NO SECULO XVI

LIVRO II

Eschola de Gil Vicente

A contar do seculo XVI, com o predominio da sociedade burgueza, as creações artisticas receberam uma alteração profunda na sua ordem de concepção; o desdobramento natural: *epopêa, lyrismo* e *drama,* inverte-se de ora em diante por influencia da renovação social. A *poesia dramatica,* que até aqui tinha sido uma forma accidental da arte, torna-se a principal manifestação do genio popular; a Inglaterra, a Hespanha e a Italia levantam o admiravel e riquissimo theatro europeu. A *poesia epica,* que fôra a principio a obra em que trabalhava uma nação inteira, perdeu o seu caracter de generalidade anonyma, desnaturou-se, ficou privativa das Academias. A *poesia lyrica,* com os sentimentos e paixões de uma sociedade nova, tornou-se mais ampla e individual. É por isso que entrando no periodo da historia da Litteratura portugueza no seculo XVI, começamos pelo theatro nacional, que bem poderamos intitular *Vida de Gil Vicente, e sua Eschola.*

Apoz este volume seguir-se-ha o estudo da poesia lyrica, tomando como centro da nova elaboração poetica Sá de Miranda; n'esse livro trataremos particularmente do *theatro classico,* não só como um resultado da influencia italiana, mas porque sendo um trabalho de erudição academica e sem condições scenicas, em nada revela a vida nacional.

HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

LIVRO I

PERIODO HIERATICO-POPULAR

As creações dramaticas são a expressão do caracter de um povo e da sua liberdade; ellas têm por criterio a natureza e a simplicidade, e tornam-se por isso, como disse Shakspeare, *the form and pressure of the times*. A verdadeira originalidade está no genio da raça, que se mostra, apezar de todas as influencias da civilisação. O theatro hespanhol e o inglez apresentam na sua riqueza genial a integridade de duas raças, não confundidas nem amalgamadas nas commoções politicas; as suas creações são as legendas e os sentimentos nacionaes, em toda a simples e natural efflorescencia. Depois de reunidos os factos que constituem a historia do

theatro portuguez, tornou-se por si evidente uma bem triste conclusão: que a arte dramatica entre nós nada tem de *nacional*, porque circumstancias invenciveis não deixaram que o povo portuguez conhecesse o theatro. O povo portuguez é formado por esta grande e fecunda raça *mosarabe*, atrophiada na crença religiosa pelo catholicismo, na autonomia juridica pelo civilismo dos romanistas, na independencia politica pelo cesarismo monarchico, e nas creações poeticas pela imitação da lingua e dos modellos classicos.

Barraram-lhe todos os meios de manifestação intellectual: com a reforma dos Foraes, no tempo de Dom Manoel, ficou o povo reduzido até hoje á condição de colono; com a inquisição, do governo de Dom João III, perdeu a alegria e ficou um povo soturno, acostumado a espectaculos de morte. N'este lamentavel estado, como teria o povo portuguez esse riso expansivo da burguezia do seculo XVI, que inventou por toda a parte o theatro?

O elemento aristocratico ou leonez, que predomina na raça portugueza, vivia na ociosidade da côrte, dilapidando o que o *mosarabe* arrancava do sólo com trabalho; para esse a Arte nada tinha de vital, era um passatempo dado por occasião das festas reaes, e uma moda seguida nas côrtes da Europa, que os nossos monarchas imitaram tambem. Pela sua parte o povo, vexado pelo fisco, pela emphyteose manoelina, pelos dizimos, pelos exercitos permanentes, pelas ordens mendicantes, pela desigualdade das classes, pelo fanatismo

religioso, cahiu em um tal cretinismo, que é Portugal o paiz unico aonde não existem festas nacionaes. Sem tradições não ha theatro; as tradições da historia portugueza estão nas paginas das chronicas monasticas, que o povo não conhece. O *mosarabe* ficou triste e desconfiado, incapaz de se apaixonar: a revolução de 1640 foi feita pela aristocracia, e a revolução de 1832 nasceu da classe media, producto hybrido de colonos e negociantes estrangeiros com a aristocracia. Anullado insensivelmente o elemento organico d'esta raça, a nossa nacionalidade é uma ficção pura. O povo portuguez conheceu o theatro hieratico da edade media, a que ainda hoje pelas aldeias se chama Auto, mas esse mesmo fraco rudimento, que o seu genio poetico poderia desenvolver, foi-lhe prohibido com excommunhões nas *Constituições dos Bispados*. Alguns poetas, como Gil Vicente, tentaram a fundação do theatro nacional; deu-se este phenomeno no seculo XVI, justamente quando se consolidava o cesarismo, e o elemento *mosarabe* caía no ultimo gráo de atrophia. Por isso foram baldados todos os esforços; a obra de Gil Vicente morreu com elle. A historia do nosso theatro é a narração d'este esforço sublime, mas infelizmente artificial e não continuado.

CAPITULO I

Origens do Theatro portuguez

Da tradição dramatica na edade media da Europa. — Os *Nataes*, como dramas liturgicos. — Vestigios do drama religioso, citados e prohibidos nas *Constituições* dos Bispados. — Os *Mômos*, *Entremezes* e *Autos* conhecidos na corte de Affonso v e Dom João II. — Festas pelo casamento da Infante Dona Leonor. — O *Entremez do Anjo*, pelo Conde de Vimioso. — Festas pelo casamento do Principe Dom Affonso. — Gil Vicente frequenta a côrte de Dom João II, aonde recebe as suas primeiras ideias dramaticas. — Deve admittir-se a influencia hespanhola das eclogas de Juan de la Encina sobre o genio de Gil Vicente? Preferencia que se deve dar á influencia franceza.

O theatro nunca desappareceu totalmente da Europa; já em 452, o Concilio de Arles excommungava os que se entregassem aos jogos scenicos; o Concilio de Africa notava-os de infamia. Tambem o Concilio de Chalons em 813, o segundo Concilio de Reims, e o terceiro de Tours, condemnaram os jocos dos histriões, prohibindo aos bispos o assistirem a elles. (1) Do mesmo seculo da fundação do reino de Portugal, encontramos um documento, que nos descobre o fio da tradição dramatica; é a palavra *Arremedilho*, que o erudito Santa Rosa de Viterbo interpreta como uma

(1) Não tem conta as authoridades que comprovam esta verdade; podem vêr-se nas: Mem. de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXVII, p. 219 a 225: — *Memoires sur les jeux sceniques des romains et sur ceux qui ont precedé en France la naissance du poeme dramatique*, par Duclos.

especie de farça mimica. Notavel coincidencia! Começaria o theatro portuguez pelas pantomimas rudes, e não conheceria nunca o nosso povo outra forma, por isso que a unica designação dramatica inventada por elle foi a palavra *bonifrate?* (1) Eis o que diz Viterbo ácerca da palavra *Arremedilho:* «No anno de 1193, El-rei Dom Sancho I, com sua mulher e filhos, fizeram doação de um Casal dos quatro, que a corôa tinha em Canellas de Poyares do Douro, ao farsante ou bobo, chamado Bonamis, e a seu irmão Acompaniado, para elles e seus descendentes. E por confirmação ou *rebora*, se diz: *Nos* mimi *supranominati debemus Domino nostro Regi pro roboratione unum* arremedillum.» (2) Assim como a influencia da lingua d'Oil vulgarisou em Portugal as tradições epicas da edade media, por a mesma via nos vieram as ideias dramaticas; o nome de *Bon Amis*, a quem Dom Sancho fez a doação, assim leva a crêr; foi pela exigencia de um serviço feudal grotesco que appareceu em Portugal a primeira ideia do theatro. Tambem pelo symbolismo juridico dos nossos foraes, o espirito communal francez nos fez imitar os grandes dramas ou cerimonias da penalidade? (3) Ainda que o genio provençal não conhecesse a forma dramatica, foi egualmento pela influencia da lingua d'Oc na aristocracia portugueza, que nos pri-

(1) Nome puramente portuguez dos espectaculos a que os hespanhoes chamam *titeres*, e os francezes *marionettes*.
(2) Doc. da Torre do Tombo, apud. *Elucidario*, v.º cit.
(3) *Historia do Direito portuguez*, p. 56.

meiros seculos da monarchia se conheceram as *Côrtes de Amor*, que tem vagas analogias com os espectaculos scenicos. No *Cancioneiro da Ajuda* vem estes versos, que nos fazem presentir a existencia d'essas Cortes, em que se debatia entre damas e cavalleiros uma intrincada casuística sentimental:

> E vej'a *muitos* aqui *razoar:*
> Que a mais grave coita de soffrer
> Veela ome, e ren non lle dizer, etc.

O povo, que desconhecia esta poesia subtil, cantava as suas *prosas* e hymnos *farsis* na liturgia christã, até que a pressão do catholicismo lhe impoz silencio. As *Constituições dos Bispados* de 1534 a 1589, revelam-nos na sua prohibição uma poesia dramatica bastante arreigada nos costumes populares: ellas não permittem que *se façam representações, ainda que sejam da Paixão de nosso senhor J. C. ou da sua ressurreição ou nascença.*» (1)

Se advertirmos, que o povo não admitte de repente costumes novos, nem os abandona com facilidade, temos por esta prohibição canonica determinada a existencia de um theatro hieratico em Portugal nos tres ultimos seculos da edade media. A adversativa *ainda que*, mostra que não eram sómente espectaculos religiosos os que se usavam. O espirito aristocratico do Concilio de Trento procurava banir o costume simples

(1) *Const. de Evora*, const. x, tit. 15, anno de 1534.

e natural do povo; muitos Autos de Gil Vicente ainda foram representados nas Egrejas. As formas liturgicas do christianismo eram eminentemente dramaticas e o povo tomava parte nas cerimonias do culto; quando Gil Vicente escreveu, a sua primeira forma foi a das *Vigilias do Natal*.

Á medida que o poder real se consolidava, a vida da nação ía-se concentrando na côrte; é por isso que antes de terminar a edade media, vemos obliterarem-se os signaes da vida d'este povo. O theatro tornou-se apanagio das festas do paço. Aonde reinava o despotismo, aí se extinguia a espontaneidade da expressão: a forma mais usada nos divertimentos scenicos da côrte de D. Affonso V e Dom João II era a *mimica*. No casamento da Infanta Dona Leonor, irmã de el-rei Dom Affonso V, com o Imperador Frederico III da Allemanha, representaram-se varios *Mômos*, a que um poeta do *Cancioneiro geral*, tambem chama Autos:

> Eram vossos tempos Autos,
> Nas festas da Imperatriz,
> Mas agora calar chyz,
> Nem é tempo de crisautos. (1)

Estes versos são de Duarte de Brito, a João Gomes da Ilha; em Ruy de Pina achamos referido este mesmo facto, narrando, que representaram nos *Mômos* el-rei D. Affonso V e os infantes seus tios, talvez o in-

(1) *Canc. ger.* fl. 47, v., col. 2.

fante D. Henrique. (1) Aragão Morato, na sua bella *Memoria sobre o Theatro portuguez*, diz, que: «Os *Mômos* não passavam ordinariamente de representações *mimicas*, acompanhadas de dança, que precediam quasi sempre as justas e torneios, e lhes serviam de desafio.» (2) E em outro logar accrescenta: «É verdade, que estes *mômos* e entremezes nem sempre eram mudos; muitos d'elles diziam palavras apropriadas ao caracter das pessoas, que representavam», etc. Dom Affonso v visitou a côrte franceza, aonde eram muito usados os divertimentos dramaticos, e comprehendeu a primeira Renascença da Italia, mandando ali estudar os artistas portuguezes. Foi pela influencia da Italia no seculo xv, que entrou em Portugal e em França a designação de uma forma dramatica *Entremez*. Em uns versos de Alvaro de Brito, encontramol-o com essa origem:

Por *Framengos, Genovezes*
Frorentyns e *Castelhanos*
mal nos vindo
com seus *novos entremezes*,
dam-nos trinta mil avanos,
vam-se rindo. (3)

E tambem estes versos de Duarte de Resende:

Nom ha hy mais *antremezes*
no mundo unyversal,
do que ha em Portugal
nos Portuguezes. (4)

(1) *Chron. de D. Affonso V*, cap. 131.
(2) *Mem. cit.*, pag. 45 e 46.
(3) *Canc. geral*, fol. 25, col. 2.
(4) *Id.* fol. 135, col. 1, etc.

Dom João II tambem seguiu a norma de seu pae; mandava os artistas portuguezes aperfeiçoarem-se á Italia, e elle proprio teve relações directas com Angelo Poliziano, que foi um dos primeiros que no seculo XV começou na Italia a imitação de theatro classico; o seu *Orféo*, foi tambem escripto para uma festa palaciana. Nada mais natural do que terem, ainda no seculo XV, chegado a Portugal as noticias d'estes primeiros signaes de vida do theatro na Italia. Resta-nos apresentar um exemplo d'esses *Mômos*, e *Entremezes*.

Nos divertimentos dos serões da corte de Dom João II, encontramos uma representação scenica, inventada pelo Conde de Vimioso: «*Mômo que fez desavyndo, no quall levava por antremes huum anjo e um diabo, e ho anjo deu esta cantigua a sua dama:*

«Muyto alta e eyçelente e poderosa senhora!

«Por m'apartar da fée em que vivo, muytas vezes fuy tentando d'este diabo, e de todas mynha fyrmeza pode mays que sua sabedoria, porque tam verdadeiro amor de tam falssas tantações nam podya ser vençido. E conheçendo em seus esperimentos a grandeza de mynha fee, me tentou na esperança, pondo diante mym a perda de mynha vida e de minha liberdade, avendo por empossyvell e remedyo de mais males. E com todas estas cousas não me vençera, se mays nam poderam os desenguanos alheos que o seu enguano, com as quaes desesperey e fuy posto em seu poder. Mas este anjo que me guarda, vendo que mynha desesperança nam hera por myngoa de fé, nem

mynha pena por mynha culpa, se quys lembrar de my e de quem me fez perder, em me trazer aquy, porque com sua vista o diabo me soltasse, e elle vendo meus danos, da parte que n'elles tem se podesse arrepender.

«*Cantiga que deu* (recitou) *o Anjo:*

«Senhora, no quiere dios
que seays vos omeçyda.
em ser elh' alma perdida
de quem se perdió por vós

Ordenó vuestra crueza,
qu'este triste se matasse
en dexar vos, y neguasse
vuestra fee, qu'es su firmeza.
Mas ha permitido dios,
que por my fosse valida
su alma, y que su vyda
se torna perder por vos.» (1)

Eis o que era um *mômo* ou *entremez* usado no corte de Dom João II. Muito antes do monologo da *Vaqueiro* de Gil Vicente, representado em 1502, vemos nos poetas do seculo XV allusões a *entremezes*, e este do Conde de Vimioso é um excellente modello conservado por Garcia de Resende. Podemos chamar-lhe o *Entremez do Anjo;* aqui apparecem quatro personagens:

1 A ALMA. (Representada talvez pelo proprio Conde de Vimioso, que recita a allocução em prosa, tendo a seu lado o Anjo da guarda, que o protege e o Diabo, que o tenta.)

(1) *Cancioneiro geral,* fl. 86, col 1.

2 O ANJO (Que recita a cantiga em hespanhol, dirigindo-se á dama desavinda de amores.)

3 O DIABO (Personagem mudo, e que occupa o segundo plano.)

4 A DAMA (Tambem personagem muda, occupando o primeiro plano, por isso que para ella se dirigem as falas dos dois primeiros actores.

Entre as poesias do Conde de Vimioso existem algumas com allusões a factos de 1471, e por aqui se póde fazer ideia da antiguidade dos ensaios dramaticos em Portugal.

Em vista de todos estes factos que allegamos, deve-se passar um traço sobre essa asserção que por aí corre: «É só do principio do seculo XVI que data entre nós a introducção das representações dramaticas com os primeiros ensaios de Gil Vicente. Debalde remontaremos nós até aos mais remotos tempos da monarchia em procura de alguma cousa, que nos dê uma ideia do conhecimento d'esta arte entre nós antes d'aquella época.» (1) Pela occasião do casamento do Principe Dom Affonso, filho de Dom João II, os artistas que voltaram de Italia, acharam occasião de inventarem curiosos machinismos para os divertimentos dramaticos. Nos *Mômos*, representados em Evora por esta occasião, Dom João II entrou tambem em scena; (2) na porta de Avis, na mesma cidade, se representou o *pa-*

(1) *Obras de Gil Vicente*, edição de Hamburgo, no Prologo, calcado sobre a *Memoria* de Aragão Morato.

(2) *Vida de D. João II*, por Garcia de Resende, cap. 126.

raiso. (1) Na sala da cêa, entrou uma representação do Rei de Guiné, acompanhado de tres gigantes de mais de quarenta palmos, e de uma mourisca em que íam duzentos homens, extremados balarinos; (2) n'esta mesma sala se representou o *entremez*, em que os actores vinham metidos em uma fortaleza.

Já em 1481 encontrámos na côrte de Dom João II estas festas scenicas, descriptas em Ruy de Pina: «E á terça feira logo seguinte, houve na salla de madeira excellentes e ricos *mômos*, antre os quaes El-Rei, pera desafiar a justa que havia de manteer, veio primeiro *momo*, envencionado cavalleiro do cirne (*Cavalleiro do Cysne*) com muita riqueza, graça e gentileza, porque entrou pelas portas da salla com hua grande frota de grandes naaos, mettidas em pannos pintados de bravas e naturaes ondas do mar, com grande estrondo d'artilherias que jogavam, e trombetas e atabales e ministrées que tangiam, com desvairados gritos e alvoroços d'apitos, de fingidos Mestres, Pilotos e Marcantes vestidos de brocados e sedas, e verdadeiros e ricos trajos Allemães.» (3) Ayres Telles de Menezes, descrevendo as festas que se fizeram pelo casamento do principe Dom Affonso, filho de Dom João II, diz:

(1) Idem, ib. cap. 122.
(2) Id. cap. 123.
(3) Ineditos da Historia portugueza, *Chron. de D. João II*, de Ruy de Pina, pag. 126.

Depois ledos langedores,
  A a vinda da princeza,
Fizeram fortes rumores,
  Espanto da natureza;
Barcas e *loas* fizeram,
  E outras representações,
Que a todos gram fazer deram,
  Conforme suas tenções.

Gil Vicente não tinha que implantar; eram da etiqueta da côrte estas *representações* a que alludem os versos de Ayres Telles, muito antes de se representarem as *Cortes de Jupiter*, na partida da Infanta Dona Beatriz para Saboya. Um outro erro que vulgarmente corre, é julgar-se que Gil Vicente deveu a ideia dos *Autos pastoris* ao castelhano Juan de La Encina. (1) Seis das Eclogas de Encina, são dialogos representados pelas festas do Natal, da Paschoa, e do Carnaval,

(1) Diz J. V. Barreto Feio, no prologo da edição das *Obras* de Gil Vicente : «é necessario convir em que o castelhano Juan de la Encina, e não os Francezes, foi o modelo sobre que Gil Vicente compôz as suas primeiras producções dramaticas. Embora se diga que as composições de Encina não passam de simples eclogas; o assumpto, a disposição, o estyllo, emfim scenas inteiras imitadas, mostram que estas eclogas são a mesma cousa que os *Autos pastoris* de Gil Vicente com diverso nome.» Ha aqui manifesto erro; as scenas de que fazem paradigma (pag. xxxviii-ix) não encerram plagiario; tanto pertencem a Encina, como aos Nataes francezes. Emfim, as litteraturas do Meio Dia da Europa, na edade media, formam um todo similhante, proveniente mais da unidade das raças e civilisação latina, do que da imitação particular. Ticknor tambem appresenta Juan de la Encina, como fundador do theatro portuguez. (Cap. xiv, pag. 296 da *Historia de la Literatura hespañola*.) É um erro que não custa a propagar, mas que se tira difficilmente da tradição.

na Capella do Duque d'Alba. Eram os mesmos usos da Egreja e do povo hespanhol; Gil Vicente seguiu os costumes de Portugal, como Encina obedecia aos da sua patria, aonde as Constituições dos Bispados prohibiram tambem esses divertimentos.

Gil Vicente frequentou a corte de Dom João II, como mostraremos adiante citando uns versos seus á rainha Dona Leonor, mulher do *Principe perfeito*, e que se acham no *Cancioneiro* de Resende. Em uma nota do *Auto Pastoril Castelhano*, feito a pedido da rainha, viuva de Dom João II, diz a proposito do verso: «Conociste a Juan Domado» — «Juan Domado dizia por El-Rei Dom João II.» O auctor do prologo da edição de Hamburgo não tendo algum documento para affirmar a presença de Gil Vicente na côrte de Dom João II, teve logicamente de acceitar a influencia de Juan de la Encina, sobre a manifestação de seu genio dramatico. Os versos muito citados de Garcia de Resende, em que diz de Gil Vicente:

> Foi elle que inventou
> Isto cá, e o usou
> Com mais graça e mais doutrina,
> *Postoque Juan del Encina*
> O Pastoril começou.

não tem auctoridade historica; Resende era um poeta satyrico, contra quem todos os poetas palacianos seus contemporaneos atiravam engraçados motejos, a que elle respondia com muito chiste. Pela sua obesidade

Gil Vicente lhe chamava *peixe tamboril;* Resende vingou-se, negando-lhe a originalidade dos seus Autos.

O que faria suppôr que Gil Vicente devera a inspiração dramatica a Juan de la Encina seria a noticia que deixou o chronista Mendez da Silva: «Año de 1492 commençaron en Castilla las compañias á *representar publicamente* comedias por Juan del Enzina.» (1) O termo *comedias*, que emprega Mendez da Silva é improprio; e o *representar publicamente*, refere-se conforme entende Ticknor, simplesmente ás casas particulares para onde era chamado, ou que o protegiam. Gil Vicente só o poderia conhecer pela leitura das suas obras publicadas em 1496, que principiam por paraphrases das eclogas de Virgilio; e por conseguinte tinha formas menos vagas e mais determinadas que imitar. Na Ecloga v, Juan de la Encina refere-se á morte do principe Dom Affonso em 1491; é natural que esta fosse conhecida na côrte de Dom Manoel em 1496, por isso que essa catastrophe inspirou bastantes elegias aos poetas contemporaneos.

Aragão Morato é de opinião, na sua erudita *Mémoria sobre o theatro portuguez*, que Gil Vicente não imitara o theatro hespanhol: «Mais possivel é que os Francezes dessem a Gil Vicente a primeira ideia de composições dramaticas, segundo o ponto de vista em

(1) Rodrigo Mendes da Silva, *Catalogo da geneologia Real de Hespanha*, fol. 200 verso; em Ticknor, t. I, pag. 291 da *Hist. da Lit. Hesp.*

que elle as tomou: pois é certo que depois de passada a primeira metade do seculo XV tinha adquirido em França grande celebridade a representação da *Historia da vida de Christo*, por João Michel, e a da *Farça do Advogado Pathelin*. Gil Vicente podia ter seguido os authores d'estes dramas, ou encontrar-se casualmente com elles na escolha dos assumptos, e no caracter que deu ás suas composições: quem preferir a primeira opinião, poderá talvez achar alguma similhança entre a vida de Jesu Christo representada pelo author francez e o *Breve Summario da Historia de Deos desde o principio do mundo até á Ressurreição de Christo*, representado pelo portuguez; e reflectir que as trovas e enseladas de França, cantadas no fim d'algumas peças de Gil Vicente, mostram o conhecimento que este tinha da poesia franceza, e o apreço que fazia d'ella.» (1)

Em 1331 já os jograes, e menestreis formavam um bairro á parte; pouco faltava para constituirem uma gerarchia social parodiando as existentes; tinham o nome de *Prince des saults* ou *des Sots*, d'onde veiu a designação ás suas narrativas dialogadas de *Soties* ou *Sotises*. Em 1339, no tempo de Carlos VI, alguns burguezes emprehenderam um theatro no bairro de Sam Mauro, a fim de representarem por figuras os mysterios da *Paixão de Christo*. Era um meio de não incorrer no anathema permanente dos Concilios. Carlos VI

(1) Idem, *Mem.* cit. p. 48 da *Historia e Mem. d'Acad.*, t. V, p. II.

permittiu que o theatro se mudasse para Paris, e por cartas patentes de 4 de Dezembro de 1402 deu-lhe o privilegio exclusivo d'essas representações, e o titulo de *Confrades da Paixão*. Os jograes e os escreventes judiciaes não se tiveram que não inventassem um genero novo de representação, para illudir o privilegio de Carlos VI. A edade media estava farta de chorar os soffrimentos de Christo. Tinha vindo a reacção do riso; o povo conhecera que era do riso que nascia a sua salvação. Os histriões e escreventes judiciaes, que formavam a classe da *Bazoche*, tratavam de perto o povo para conhecerem bem os seus instinctos. Os *Enfans sans souci*, subditos do *Prince des Sots*, elevaram os seus dialogos informes a uma maior perfeição. A *Sotie* a principio devota, tornou-se em breve mordente, condemnando todos os preconceitos do tempo, e todos os abusos do poder. Os *Bazochianos* não podiam invadir o privilegio da *Confraria da Paixão;* costumados a verem continuamente as farças juridicas que se representavam no fôro, observando continuamente os symbolos da penalidade grotesca que então tinham um valor legal, sabendo profundamente da vida do povo, porque elle a manifestava nas peças judiciaes, de que os *Bazochianos* extrahiam copia authentica, era-lhes facil inventar uma nova fórma dramatica. Começaram por allegorias moraes e devotas, como apresentação para serem acceitos pelo seu tempo; facil lhes foi dominar e dirigir o gosto. O publico não sentiu a passagem natural que elles fizeram das *Mo-*

ralidades vagas e sem realidade para a farça juridica da vida do povo, em que misturavam o divino com o profano, satyrisando tudo, tornando as gerarchias sociaes eguaes perante a gargalhada. Póde-se dizer, que foram os *Clercs de la Bazoche* que inventaram a moderna comedia de caracter. Assim a *Confraria da Paixão*, vendo cerceados os seus interesses, alargou o seu repertorio, e fez *Mysterios* de tudo. Os mysterios da Paixão já pouco deixavam; tornaram-se insensivelmente profanos. O publico impunha estas exigencias. A moderna comedia foi tirada dos symbolos juridicos; crearam-na os Bazochianos. A celebre farça do *Advogado Pathelin* é o monumento do genero; Pierre Blanchet, o seu auctor, era Bazochiano. Entre nós Gil Vicente não imita os *Mysterios;* pelo menos não se encontra entre as suas obras nenhum Auto da Paixão; os Autos do Natal são *villancicos*, que já existiam nos usos da poesia do povo. O que mais apparece nas suas obras são *Moralidades bazochianas*. Elle mesmo o era. As noticias da sua vida nos dizem que estudara direito na Universidade. O que é a farça do *Juiz da Beira* senão uma remihiscencia de alguma anedocta juridica? Antonio Prestes, seu imitador, é tambem um *bazochiano;* foi enqueredor do civel em Santarem, e o *Auto do Procurador* é composto das anedoctas do officio. Antonio Ribeiro Chiado era frade franciscano; deixando a cugula monastica pela palheta de farçante, mostra os *Mysterios da Paixão* a converterem-se

nas *Soties*, que o genio comico da burguezia da edade media estava pedindo.

Os personagens que figuravam nas representações dramaticas, eram ociosos de bom gosto, levando uma vida airada, as mais das vezes comprommettida em amores aventurosos, defendendo-se com chistes, pondo sempre do seu lado o povo com o gracejo repentino e allusivo. Eram da classe judicial, advogados de *causas perdidas*, *soubz l'orme*, como diz a velha phrase symbolica de Pathelin. A renascença do Direito romano, o mixtiforio do direito canonico, os costumes locaes, e os casos julgados segundo a Biblia, tinham tornado um labyrintho a justiça. Crescia de dia para dia o numero dos procuradores; já não podiam por si dar aviamento a tantos processos; começaram a ter serventuarios que soubessem lêr e escrever, ou os *clercs*, e escholares.

A grande tendencia da divisão das classes na edade media, fez dos *clercs* uma corporação distincta,—a *Bazoche*, a que Philippe o Bello concedeu privilegios de uma jurisdição particular em 1303. A *bazoche* tornou-se uma especie de parodia do estado social, constituindo-se em *reino*, com uma côrte formada dos *principes da bazoche*. Eram rapazes, com a veia comica acerada, ridicularisando tudo, os preconceitos do seu tempo e a venalidade dos magistrados; simulavam causas que publicamente defendiam; assim ia nascendo uma figuração dramatica, tomando um acto da vida, que apresentava todos os incidentes de uma acção, pelo seu lado comico. Foram elles, segundo o abbade d'Aubignac, os

primeiros comediantes. No seculo xv, já o reino da *Bazoche* era uma confraria dramatica, que a faculdade de theologia de Paris censurava, pelas insolencias das suas *Moralidades*. Os bons doutores encommodavam-se com as allusões que lhes passavam pela porta. A *Bazoche*, no meio das suas representações, nunca perdeu o caracter de tribunal judicial; era, como diz Victor Fournel, um tribunal comico diante do qual compareciam, em certos tempos, os altos tribunaes encarregados da sancção das leis. Na linguagem vernacula de Jorge Ferreira encontramos a palavra *bajouguice*, que lembra esta designação franceza.

Os bazochianos caracterisavam-se de modo que lhes conhecessem na expressão a physionomia das suas victimas. Em 1511, representaram no dia de entrudo o Papa Julio II, feito *Prince de Sots*, instigando os senhores a atraiçoarem o rei, os sacerdotes a abandonarem a egreja, e a correrem todos á pilhagem.

É este mesmo genio de censura mordente que apparece sempre nos Autos de Gil Vicente:

> Pastores das almas, Papas adormidos
> ....
> Feirae o carão que trazeis dourado.

No seu *Auto da Feira*, principalmente, Roma comprar paz, e se não achar o que busca promett vir a falar mourisco. Depois o Diabo offerece-lhe o que vende:

Mentiras pera senhores,
Mentiras pera senhoras,
Mentiras, que a todas horas
Vos nasçam d'ellas favores. (1)

Roma porém conta que levará o que quizer a troco de indulgencias, que é o thesouro concedido, para uma remissão qualquer. A cada verso transpiram as ideias profundas da Reforma, que os altos espiritos entre nós tinham comprehendido, como Sá de Miranda, Antonio Pereira Marramaque, Gil Vicente e Damião de Goes.

Como *bazochiano*, Gil Vicente era actor e auctor. A *bajouguice* entre nós era composta principalmente dos estudantes da Universidade, que Gil Vicente tambem cursara; eram elles que representavam. Na dedicatoria da Comedia de *Bristo*, diz o Dr. Antonio Ferreira, que tomava a sua obra como milagre: «Porque sendo a primeira cousa de homem tão mancebo, feita por só seu desenfadamento em certos dias de ferias, e ainda esses furtados ao estudo, quem crerá, que como cousa para isso de dias ordenada, e de Author grave composta, fosse por seu serviço *n'esta Universidade* recebida, e publicada *ondé pouco antes se viram outras, que a todas as dos antigos ou levam, ou não dam vantagem.*» Muitas das obras de Gil Vicente resentem-se da fórma judicial, como é por exemplo a *Romagens de Aggravados*, em que entra Frei Paço, o typo da clerezia tonsurada que se mettera no animo de D. João III; e a

(1) *Obras*, t. I, p. 163.

Farça do *Juiz da Beira*, em que apresenta um juiz de provincia, boçal, estupido, obsecado, mas com algum senso. Gil Vicente conhecia a *Farça do Advogado Pathelin*, a obra prima da *Basoche;* as suas farças vão-se tornando de *caracter*, e tomam fundamento ás vezes sobre uma anedocta judicial. Sobretudo o *Testamento de Maria Parda*, (1) condemnado pelo *Index Expurgatorio* de 1624, nos confirma n'esta opinião. A farça de *Pathelin* terminava pelo *Testamento* do advogado, imitação do celebre *Testamento* do bazochiano François Villon. Era uma especie de gracejo, como diz Génin, que dava no gôto d'aquelles bons *maires* da edade media. O *Testamento de Maria Parda* é uma imitação dos *Testamentos* de Blanchet, se é que se póde attribuir esta composição ao auctor do *Pathelin*. Maria Parda morreu de sêde, por não encontrar vinho nas tavernas de Lisboa:

> E a sede que me matou
> Venha pela *cleresia.*

No *Testamento* de Pathelin, diz elle:

> Se je mouroye tout maintenant,
> Je mourroye de la mort Rolant.

A morte de Roland nas velhas epopêas era de sêde, que para a estancar, bebia o sangue de suas feridas. (2)

(1) Obras, t. III, p. 373.
(2) Bibliophile Jacob, *Maistre Pierre Pathelin*, p. 189.

Na nossa linguagem popular encontra-se a palavra *piar* por embriagar-se, tal, como se usa no velho francez do citado Testamento: «Je vous pry que j'aye à *pyer*,» do grego *piein*. (1) O companheiro da bazoche Jean Bouchet, no epitaphio que compôz para o seu amigo Pierre Blanchet, diz que no seu *Testamento* deixou tresentas missas, sem dinheiro para ellas:

> Après sa mort, des messes bien trois cens,
> Et les paier de nostre bourse...........

No *Testamento* de Maria Parda deixa ella o mesmo numero de missas:

> Item dirão *per dó meu*
> Quatro ou cinco, ou *dez trintairos*,
> Cantados per taes vigairos,
> Que não bebão menos qu'eu.

Os dez trintairos são as trezentas missas ditas, ou cantadas por dó d'ella; ha tambem a circumstancia de não dar dinheiro:

> Venha todo o sacerdote
> A este meu enterramento,
> ....
> Me venham cá sem dinheiro
> Até cento e vinte sete.

(1) Opinião do Bibliophile Jacob, loc. cit., ediç. de 1859.

As disposições testamentarias de Maria Parda aproximam-se das de Pathelin:

> Item mando vestir logo
> O frade allemão vermelho
> D'aquelle meu manto velho
> Que tem buracos de fogo.

E Pathelin deixa:

> Et, à l'Hostel Dieu de Rouen
> Laisse et donne, de franc vouloir,
> *Ma robe grise* que j'eu ouen (naguère)
> *Et mon meschant chaperon noir.*

Gil Vicente representa entre nós o theatro da edade media, no estado a que o elevou a *cleresia da bazoche;* elle é um resultado dos costumes da burguezia, e por isso acompanha, ainda que um pouco extemporaneamente, a vereda do theatro francez, italiano, inglez e hespanhol.

O Papa Leão x abrira a sua côrte a todos os artistas; cercava-se de festas esplendidas com todo o orgulho de um Medicis. Juan de la Encina foi ali acolhido; Bartholomeu Torres de Naharro, nascido na fronteira de Portugal, cativo em Argel, veiu tambem para Roma e lançou-se a compôr comedias: «Viendo assi mismo todo el mundo en fiestas de comedias y destas cosas.» El-rei Dom Manuel queria imitar em grandeza e elegancia a côrte de Roma; tornaram-se celebres os serões de Portugal; discreteava-se em verso, repe-

tiam-se os ditos jocosos, os chistes. Era uma eschola de primor e bom gosto. Gil Vicente ficou o poeta dramatico da côrte; vinha sempre com a sua comitiva de anjos e diabos e deoses da mythologia, e allegorias moraes fazer o elogio dos jovens que eram armados cavalleiros, ou das princezas que tinham de partir para longes terras com seus soberanos esposos, que se dävam por ditosos em levarem uma infanta portugueza. Então eram Autos apparatosos, *tinha elle com quê*, e via-se estimado. Na tragicomedia *Exhortação de Guerra*, procura Gil Vicente *exaltar* os animos dos nobres donzeis que partiam para Azamor; foi representada diante de Dom Manuel na despedida do Duque de Bragança e de Guimarães. Era o dramaturgo cesarêo; nenhum dos seus Autos era para o povo; seriam vistos por elle talvez quando se representavam no convento de Enxobregas ou de Thomar nas festas religiosas.

As grandezas do seculo de Dom Manuel tornaram a sua côrte a mais celebrada da Europa. Bartholomeu Torres de Naharro representava a comedia *Trofea* em honra d'el-rei Dom Manuel pela descoberta da India, na côrte de Roma, diante do Embaixador portuguez Tristão da Cunha.

Visitemos a côrte d'este monarcha faustoso, que esquecia no meio das suas venturas a existencia do povo portuguez, e falemos primeiro que tudo de Gil Vicente, do unico homem que teve coragem para lhe dizer que o povo ainda vivia, e soffria.

CAPITULO II

Vida intima de Gil Vicente

A côrte de Dom João II frequentada por Gil Vicente. — Causas fataes que impediram ali o desenvolvimento do seu genio dramatico. — O theatro portuguez ligado á historia de Portugal. — Protecção da rainha Dona Leonor, viuva de D. João II, a Gil Vicente. — Vida intima de Gil Vicente e documentos sobre seus filhos. — Suas luctas com o partido clerical, e com os cultistas italianos. — Hypothese sobre o motivo das suas desgraças. — Determinação da epoca da sua morte. — Caracter humanitario de Gil Vicente. — Sua protecção pelos judeus. — Gil Vicente foi o primeiro que annunciou a Reforma em Portugal.

No meio das grandes tristezas, desastres e fanatismo religioso, que enlutaram Portugal, só um homem soube comprehender que o remedio para este languor immenso era a risada franca, já aconselhada no *Pantagruel* de Rabelais. Gil Vicente é a alma da nacionalidade portugueza, violentamente abafada por um exagerado respeito pelo classicismo e pela censura repressiva do catholicismo; luctou para nos restituir a alegria, mas foi afinal vencido pela força da inercia; triumphou o partido clerical, e ficámos uma nação esterelisada e sombria, vacillante entre a realidade das cousas e o pezadello da outra vida.

Pouco ou nada se sabe de Gil Vicente, se não recolhermos todos os fracos vestigios que deixou da sua personalidade nos Autos que representou na corte de dois reis prepotentes, fanaticamente selvagens. Nasceu

Gil Vicente em Lisboa; (1) era de illustre linhagem, por isso que o vemos em 1493 frequentar a côrte de Dom João II, achando-se em Almada ao tempo em que nos serões do paço corria o *processo* amoroso de Vasco Abul; Gil Vicente tambem tomou parte no feito, como poeta-jurista, appresentando o seu parecer á rainha Dona Leonor.

Por este tempo contaria vinte e tres annos de edade, por isso que por deducções se tem concluido ser o anno de 1470 o do seu nascimento; Gil Vicente cursou a Universidade de Lisboa, seguindo a faculdade de leis; conta-se por tradição, e confirma-se pelo: *Pareçer de Gil Vyçente n'este proçesso de Vasco Abul á rraynha dona Lianor.* (2) A rainha conhecendo-o já como engraçado, quiz ouvir os arrasoados de Gil Vicente; elle começa:

> Voss'alteza me perdoe,
> eu acho muyto danado
> este feyto proçessado
> *em que manda que rrazôe.*
> . . . .
> . . . .
> Quem mete Bartolo aquy,
> nem os doutores legistas
> nem os quatro avangelistas,
> mas os namorados ssy.
> mande, mande voss'alteza
> este proçesso a Arrelhano;

(1) Na tragicomedia *Triumpho do Inverno*, feita nas festas dadas pela cidade de Lisboa ao parto da rainha D. Catharina, diz: «A *nossa Julia* modesta.»

(2) *Canc. Geral*, fl. 210, col. 5.

vereys com quanta graueza
busca leys de gentyleza
no lyndo estyllo Rromano.

Em uma rubrica do *Cancioneiro* chama-se-lhe *Mestre Gil*, circumstancia que leva a crêr, que já a este tempo estaria graduado na Universidade. (1)

A estima da rainha Dona Leonor, mulher de Dom João II, manifestou-se em muitas outras occasiões, animando-o principalmente na composição dos seus Autos, e fazendo-o lembrado de seu irmão el-rei Dom Manoel, quando o poeta andava por algum tempo esquecido da côrte. Por estes versos de Gil Vicente, achados dentro do *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, se vê que frequentara os serões poeticos do tempo de Dom João II, e que a referencia a *Juan Domado* no *Auto Pastoril Castelhano* allude a este monarcha. A rasão porque os seus talentos dramaticos só appareceram no reinado de Dom Manoel torna-se agora evidente pela sua naturalidade; nas festas do casamento do Principe Dom Affonso em Evora, tinha Gil Vicente apenas vinte annos; no anno seguinte, em 1491, foi o desastre em que o principe, unico herdeiro, morreu, caindo de um cavallo abaixo em Santarem. Os poetas da côrte celebraram a grande catastrophe, e a emoção produzida no povo foi tal, que ainda hoje se en-

(1) Canc. geral. fl. 209, col. 6.

contram romances, como o da *Má Nova*, e *Casamento mallogrado*, em que se conta esse tragico successo. (1)

De facto a princeza Dona Isabel voltou para Castella. Grande foi a impressão que esta catastrophe do principe causou, que ainda depois de quatro seculos o povo o lamenta nos seus cantos! Os serões poeticos na côrte de Dom João II, redobraram, e todos os fidalgos trabalhavam com os seus chistes e motes para distrahirem a afflicta rainha Dona Leonor. É natural que por este tempo o genio comico e folgasão de Gil Vicente o tornasse indispensavel para os serões do paço, e que a essas graças devesse a constante amisade da rainha.

(1) Aqui reproduzimos a ultima versão, recolhida na ilha de Sam Jorge, que não pôde entrar nos *Cantos populares do Archipelago*:

CASAMENTO MALLOGRADO

Casada de oito dias
Á janella foi chegar,
Vira vir um cavalleiro
Com um lencinho a abanar.

— Novas vos trago, senhora,
Mui custosas de vos dar;
Vosso marido é morto
Na praia do areial.
Cahiu do seu cavallo
Andando a passear;
Rebentou-lhe o fel no corpo,
Está em risco de escapar.
Se vós o quereis vêr, senhora,
Tratae já de caminhar.

Usavam muito os trovadores palacianos tecerem processos amorosos, e por certo Gil Vicente inauguraria os festejos theatraes, se a côrte não estivesse tão entristecida, e não sobreviesse pouco depois a morte de el-rei Dom João II, em 1495. Da côrte de D. João II data tambem o conhecimento com Garcia de Resende, que colligiu os poucos versos seus que andam no processo de Vasco Abul; no seu Auto das *Cortes de Jupiter*, cita-o alludindo ás muitas prendas com que se fazia valer diante de Dom João II, como poeta, como

Vestiu vestido preto,
Por mais vagar lhe não dar,
Tres criados atraz d'ella
Sem a poder alcançar.
O pranto que ella fazia
Pedras faziam chorar.
Chegou á praia do areal
Seu marido vira estar:

— «Calae, condessa, calae-vos,
Não me dobreis o meu mal,
Que o ver vosso desamparo
A minha alma faz penar.
Ide-vos para Castella,
Onde tendes padre e madre;
Que sondes menina nova
Que vos tornem a casar.
«Esse conselho, marido
Eu não no quero tomar,
Heide-me ir p'ra minha casa,
Hei-me sentar a resar.
Morte que levaes o conde
Condessa vinde buscar.

o, como desenhador, chronista, architecto, e pela
didade da gordura, que os outros poetas chasquea-

E Garcia de Resende
Feito *peixe tamboril;*
E inda *que tudo entende*
Ira dizendo por ende:
Quem me dera um arrabil. (1)

arcia de Resende pagou-lhe o remoque, ferindo-o
em na originalidade dos seus Autos, na *Miscella-*
aonde descreve os successos do tempo:

E vimos singularmente
Fazer *representações*,
D'estyllo mui eloquente,
De mui novas invenções
E feitas por Gil Vicente.
Elle foi que *inventou*
Isto cá, e o usou
Com mais graça e mais doutrina,
Posto que Juan del Enzina
O pastoril começou.

Na Ecloga v de Juan de la Enzina se allude á
e do principe Dom Affonso, o que leva a crêr que
conhecida em Portugal, porém nada havia aí que
ar. A allusão de Garcia de Resende é malévola.
Vimos as condições precarias em que o genio dra-
co de Gil Vicente se achou no reinado de Dom
II; entremos agora no seculo de Dom Manoel.

(1) *Obras*, t. II, pag. 406.

A origem do theatro portuguez está ligada á historia de Portugal de modo, que se quizermos indagar o seu principio, temos de lembrar os primeiros episodios do reinado de D. Manoel. Pela morte desastrosa do principe D. Affonso unico filho e herdeiro de D. João II, veiu a corôa a ser cedida pelo *Principe Perfeito* a seu primo Dom Manoel, tendo-o principalmente movido a esta resolução sua mulher a rainha Dona Leonor, irmã do futuro monarcha *venturoso;* com um grande sentimento de justiça, e para restabelecer as esperanças primitivas, Dom Manoel casou com a viuva do principe Dom Affonso, a princeza D. Isabel; d'este consorcio nasceu o principe D. Miguel, chamado o da Paz, morrendo a mãe de parto, e succumbido em seguida o filho passado mezes. N'este tempo alliava-se a felicidade de Portugal e do povo aos destinos da corte! Foi um lucto geral. Para consolar el-rei Dom Manoel da immensa perda que acabava de soffrer, os conselheiros lembraram-lhe que pedisse a Fernando e Isabel monarchas catholicos de Hespanha uma segunda filha e sua cunhada. De facto D. Maria, irmã da fallecida rainha, entrou em Portugal pelos fins do anno de 1500. O povo depositava n'ella as suas esperanças para a successão do reino. A 6 de Junho, de 1502, em uma segunda feira, duas horas depois da meia noite, deu á luz o principe que veiu a ser el-rei Dom João III. Assim como Damião de Goes, diz que D. Manoel admittia na sua corte os chocarreiros castelhanos, e Jorge Ferreira se queixava de se não cantarem trovas senão em

castelhano, é facil de explicar como das quarenta e duas peças que escreveu Gil Vicente, trinta e cinco foram em parte ou totalmente escriptas n'essa lingua. O monarcha queria comprazer com sua mulher, dando-lhe os folguedos da sua terra; abrandava-lhe as saudades fazendo-a ouvir a sua lingua natal nas cantigas, nos romances e nos Autos. Tal foi tambem a origem do theatro em Portugal, como verêmos pela representação do *Monologo do Vaqueiro*, que Gil Vicente representou n'este parto da Rainha. Quando se soube que a rainha estava com as dôres de parto, o povo, com o clero e a fidalguia, foram de noite em procissão ao mosteiro de Sam Domingos, pedir misericordia á capella de Jesus; era uma commoção geral; logo ás duas horas depois da meia noite se soube do nascimento do principe Dom João, e «a cidade, como diz Frei Luiz de Sousa, e o reino todo trocoú a tristeza em alvoroço e contentamento; os receyos em festas, que se affirma foram as maiores e mais custosas, que em muito tempo se não tinham visto em nascimento de principe, competindo entre si todos os estados de gente, a quem daria maiores signaes de que cada um estimava aquelle bem.» (1) Foi n'esta conjunctura, que el-rei Dom Manoel consentiu o divertirem a rainha com um passatempo usado na côrte de seu pae; Gil Vicente já conhecido nos saráos da côrte de D. João II como poeta comico, veiu

(1) Frei Luiz de Sousa, *Annaes de D. João* II, p. 2.

aos Paços do Castello aonde nascera o principe, visita a rainha, e n'essa noite 8 de Junho em uma quarta feira, representou o *Monologo do Vaqueiro* com gran aprazimento da *rainha velha*, Dona Leonor, viuva d. D. João II, e de Dona Beatriz, duqueza de Bragança mãe d'el-rei. O *Monologo* é escripto em hespanhol, que revela mais a intenção do folguedo.

Assim ficaram lançados os fundamentos do nosso theatro nos paços do Castello, em a noite de uma quarta feira 8 de Junho de 1502. (1)

Como vimos, Gil Vicente, frequentou a corte de D. João II, e n'ella se deu a conhecer como poeta jocoso. Temos a prova d'isso no *Cancioneiro* de Resende, aonde o encontramos tomando parte nos certâmes poeticos que então se armavam nos serões do passo. É na-

(1) No *Ensaio sobre a Vida e escriptos de Gil Vicente*, falando Barreto Feio da origem do theatro portuguez, diz: «A rainha Dona Beatriz, *mulher de Dom Manoel*, tendo ficado mui agradada do Monologo que Gil Vicente, no caracter de pastar, foi recitar na sua camera, onde ainda se achava de cama, de parto do principe D. João, depois D. João III...» O periodo está cheio de erros historicos: D. Manoel não foi casado com nenhuma D. Beatriz; casou com Dona Izabel, viuva do principe D. Affonso, que devera herdar o throno de D. João II; por morte d'esta casou com a cunhada, Dona Maria, tambem filha dos catholicos Fernando e Izabel, e por morte d'esta, com Dona Leonor, filha de Philippe I de Castella. Em 1502, quando Gil Vicente foi á corte representar o *Monologo do Vaqueiro*, estava Dom Manoel casado com Dona Maria, n'esse tempo doente de parto; estavam presentes a mãe do monarcha Dona Beatriz, e a filha d'esta, irmã de Dom Manoel, a Rainha Dona Leonor, viuva de Dom João II. Foi a *rainha velha* Dona Leonor, que pediu a Gil Vicente que continuasse n'aquella senda, e a seu pedido fez o poeta em seguida o *Auto pastoril*, e o *Auto dos Reis Magos*.

tural que a primeira ideia das representações dramaticas lhe fosse suscitada por esses processos amorosos e engraçados, em que as damas da corte davam sentença. Correu de uma vez esta anedocta, que Vasco Abul vendo bailar uma mocetona em Alemquer; lhe dera brincando uma cadeia de ouro, que ella não quiz depois restituir. Anrryque da Motta, poeta satyrico, não deixou escapar a occasião e fez logo do feito uma especie de processo, como anteriormente se fizera com o *Cuidar e suspirar*. *Mestre Gil*, como diz a rubrica, entrou na polemica, e escreveu oito estrophes bastante comicas, que Garcia de Resende recolheu sobre a rubrica: *O parecer de Gil Vyçente neste proçesso de Vasco Abul a rraynha dona Lianor.* (1) A rainha aqui citada era a mulher de Dom João II, porque só em 1517 é que Dom Manoel viuvou da rainha Dona Maria, e o *Cancioneiro* foi publicado em 1516. Quando em 1502, Gil Vicente appareceu com o seu *Monologo do Vaqueiro* na corte de Dom Manoel, tambem assistiu a viuva de D. João II, bem como sua mãe Dona Beatriz, mãe d'el-Rei Dom Manoel, e foi ella que lhe pediu que tornasse a representar aquelle Auto nas matinas do Natal: «E por ser cousa nova em Portugal, gostou tanto a *rainha velha* d'esta representação, que pediu ao auctor que isto mesmo se representasse ás matinas do Natal, etc.» (2) Dona Leonor, mulher de D. João II, foi, podemos as-

(1) Fol. 210, col. 5.
(2) Obras, t. I, pag. 5.

several-o, a primeira pessoa que reconheceu o merito de Gil Vicente e que o animou nos seus ensaios dramaticos; ella o conhecia do tempo do processo gracioso de Vasco Abul, e animando-o, queria matar saudades do passado com os jocos poeticos usados na corte de seu marido. (1) Gil Vicente escrevendo o *Auto pastoril Castelhano* a pedido de Dona Leonor, não podia deixar com a sua sensibilidade de poeta de alludir a Dom João II, com gratidão e respeito. Diz o Pastor Gil:

> Conociste á Juan Domado,
> Que era pastor de pastores?
> Yo lo vi entre estas flores
> Con gran hato de ganado,
> Con su cajado real,
> Repastando en la frescura,
> Con favor de la ventura:
> Di zagal,
> Que se hizo en su curral?

Estes versos, seriam para a velha rainha como o *tu Marcellus eris*, de Virgilio; lembravam-lhe a morte de um filho unico, o principe Dom Affonso, por cuja fatalidade se extinguira a realeza do marido. Como lhe pagou Dona Leonor esta delicadissima lisonja? Pedindo-lhe logo o *Auto dos Reis Magos*, representado em 1503, e fazendo-o valer na corte contra todas as intrigas dos seus inimigos.

Formado em Direito, Gil Vicente seguia o genio

(1) Esta peça de Gil Vicente não foi recolhida pelos editores de Hamburgo.

da Renascença, formulado n'aquelle verso de Ferreira: «Não fazem damno ás musas os doutores.» Em algumas de suas comedias ridicularisa a profissão judicial, como na farça do *Juiz da Beira*, e na *Floresta de Enganos* appresenta o Doutor Justiça Maior seduzido por uma moça. Elle continuava a tradição do velho theatro francez, em que os *Clercs de la Bazoche* firmavam as suas comedias na vida judiciaria. Em Portugal a composição das comedias era um ensaio na Universidade e Collegios, e durante as ferias do estudo juridico escreveu Jorge Ferreira de Vasconcellos a sua *Eufrosina*, Antonio Ferreira a comedia de *Bristo*, Camões o Auto dos *Amphytriões*. Sá de Miranda era legista, e Antonio Prestes *enqueredor do civel* em Santarem. Poucas vezes teve Gil Vicente liberdade na composição das suas peças, porque quasi todas lhe eram pedidas para circumstancias determinadas. Como podia ter originalidade quem se via forçado pela decima vez a fazer um Auto de Natal, ou a celebrar o nascimento de um principe ou o casamento de uma infanta? Em alguns Autos se vê que Gil Vicente conhecia a existencia do mundo moral, e que estava no caminho de ser um Molière; mas os themas obrigados faziam-lhe pôr de parte o estudo das paixões humanas, e servir-se das allegorias frias e vãs, para comprazer com a corte que pretendia cousa adequada á natureza da solemnidade. N'este meio impossivel, Gil Vicente vinga-se com a mordacidade crua e aberta que salga os elogios convencionaes, e mais ainda, mostra-se um inimitavel poeta ly-

rico, até hoje ainda não excedido. N'este tempo ainda a arte dramatica não descera a uma profissão infamante; os padres representavam nas cerimonias do culto, e um sacerdote, Bartholomeu Torres de Naharro, abrilhantava com os seus Autos a corte do Papa Leão x. Posteriormente, os comicos ambulantes e belfurinheiros tornaram a comedia desprezivel, e d'esta circumstancia se formou a tradição de que Gil Vicente não era nobre, que era filho de uma parteira e neto de um tamborileiro, fundada nos versos, em que dá um personagem das suas farças como natural da Pederneira.

Em 1840, o snr. Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, cuidou desfazer as duvidas acerca da naturalidade de Gil Vicente, que se atribuia a Lisboa, a Barcellos e a Guimarães segundo Barbosa, applicando ao poeta os versos que poz na bocca do Licenciado que serve de Argumentador no *Auto da Lusitania:* (1)

> Gil Vicente o Autor
> Me fez seu embaixador,
> Mas eu tenho na memoria
> Que para tão alta historia
> Naceo mui baixo doutor.
> Creio que he da Pederneira
> Neto de um tamborileiro;
> Sua mãe era parteira,
> E seu pae era albardeiro.
> E per rasão
> Elle já foi tecellão
> D'estas mantas do Alemtejo;
> E sempre o vi e vejo
> Sem ter arte nem feição.

(1) Obras, t. III p. 274.

E quer-se o demo metter,
O tecellão das aranhas,
A trovar e escrever
As portuguezas façanhas
Que só Deus sabe entender.

O snr Rivara tomou á letra estes versos, e diz: «A nós porém parece-nos que elle proprio tira todas as duvidas...» (1) A interpretação d'estes versos, está n'elles mesmos; o Licenciado diz *Creio que he*, e em outros versos que se seguem, acrescenta:

D'outro cabo,
Dizem que achou o diabo
Em figura de donzella,
E elle namorou-se d'ella, etc.

concluindo que era o diabo que o levava a uma caverna onde durante sete annos aprendera o que sabia. O *Auto da Luzitania* foi representado em 1532, depois de se terem declarado abertamente os seus inimigos, que o guerreavam; por tanto o dito do Licenciado é todo ironico. Por o poeta ser de illustre extracção é que se faz filho de um *albardeiro*, que figuradamente significa travesso, arreliador, e toma por officio o de *tecelão*, como o que tece mantas para envolver ridiculamente os seus detractores. Temos uma prova positiva da sua naturalidade, quando elle no *Triumpho do Inverno*, para os festejos da cidade de Lisboa, a *Felicitas Julia*, ali lhe chama a *nossa* Julia.

(1) Panorama, t. IV, p. 275.

Quando não estava na côrte, Gil Vicente residia em Santarem, como vemos pela queixa contra os Almocreves, e pela Carta escripta em 1531 de Santarem para el-rei Dom Ioão III, que estava em Palmella.

Gil Vicente não proseguiu na carreira juridica; pela chronologia da sua vida, que se recompõe pelas datas no principio de cada Auto, se vê que desde 1502 até ao anno de 1536 andou occupado em divertir as duas cortes de Dom Manoel e Dom João III. Deve portanto julgar-se este o seu modo de vida. Em uns versos de André de Resende, contemporaneo de Gil Vicente, se vê, que elle era tambem actor, (1) como no prologo de alguns Autos em que fala em seu proprio nome, como no *Triumpho de Inverno*, e *Templo de Apollo*. Gil Vicente acompanhava a corte de Lisboa para Almeirim, para Abrantes, Almada, Evora, Thomar, Coimbra, e Alvito; quando rebentava alguma grande peste, era elle que distrahia os animos com a jovialidade faceta das suas farças, como conta Boccacio que se usava no Jardim de Pampinea na grande peste de Florença. Nos casamentos de el-rei Dom Manoel e Dom João III, ao nascimento dos principes, á partida das infantas, accudiu sempre com um Auto para abrilhantar os festejos. Durante os trinta e quatro annos que representou nas duas cortes, não deu espectaculo ou ficou esquecido dos reis nos annos de 1507, 1509, 1511, 1515, 1516,

(1) Cunctorum hinc acta ést comœdia plausu,
Quam lusitana Gillo *auctor et actor* in aula
Egerat ante, dicax atque inter vera facetus: etc.

1520, 1522, 1524, 1528, e 1535; procurada a causa do silencio, é sempre algum grande desastre das armas portuguezas na India, ou na Africa, alguma fome geral, carnificina provocada pelos dominicanos contra os judeus, morte de algum principe, ou doença do proprio poeta, como elle conta na Tragi-comedia do *Templo de Apollo* que escreveu e representou estando doente de grandes febres. Sustentava-se Gil Vicente com os honorarios que recebia dos reis portuguezes; porém em vez de medrar n'este mister que pareceria rendoso, n'elle gastou alguma fortuna que herdara de seus paes. No *Auto Pastoril Portuguez*, representado em Evora diante de Dom João III, declara que não tem ceitil apezar de fazer Autos para el-rei, e que os Autos que escreve não são já como os que inventava *quando tinha com quê*. Uns almocreves castelhanos, tendo privilegio dado pela rainha Dona Catherina de não fazerem carretos por taxa, levaram de aluguer na volta de Coimbra para Santarem ao pobre poeta tudo *quanto trazia*, talvez o dinheiro que recebera pelo Auto que representara em 1526 n'essa cidade; em outro logar queixa-se ao Conde de Vimioso, que se o medrar estivera em trabalhar, bem teria que comer, e que dar e que deixar. (1) Gil Vicente era casado com Dona Branca Becerra, como se vê pelo epitaphio que se acha no Mosteiro de Sam Francisco de Evora com estes versos, talvez escri-

(1) Obras, t. III, p. 182.

ptos por seu marido, que tambem escreveu outro egual para si:

> Aqui jaz a mui prudente
> Senhora Branca Becerra,
> Mulher de Gil Vicente
> Feita terra. (1)

Na sepultura de Gil Vicente está como epitaphio outra estrophe perfeitamente egual, que vem accrescentada com mais oito versos no livro das *Obras meudas*, publicado por seu filho Luiz Vicente; esta circumstancia prova que fôra elle o auctor do epitaphio de sua mulher. Teve do seu casamento tres filhos; um chamado tambem Gil Vicente, outro Luiz Vicente, e Paula Vicente. Do primeiro, diz Barreto Feio, no *Ensaio sobre a vida de Gil Vicente:* «O certo porém, é, que a existencia d'este pretendido filho não é attestada por documento algum...» (2) Nos *Commentarios de Affonso de Albuquerque*, (3) cita-se como por uma especie de antonomasia *o filho de Gil Vicente*, talvez para não estar a dizer filho de outro, sendo esse outro o mais illustre. No proprio Gil Vicente se acha uma referencia a seu filho Gil, que o ajudava a representar os Autos, n'estes versos do *Templo de Apollo*:

> Ora sus, alto *Gilete*,
> Tu serás aqui portero;
> No dejes entrar romero
> Aunque te quite el barete
> Ni te dê mucho dinero...»

(1) J. H. da Cunha Rivara, *Epitaph. ant.* Pan. t. IV, p. 275.
(2) Obras, t. I, p. XVI, not. 3.
(3) Comm. Parte II, cap. 52.

Na ennumeração das figuras que entram na Tragicomedia não se fala n'este nome de *Gilete*, mas simplesmente no *Porteiro do Templo*, e o mesmo em todo o decurso da peça, o que leva a crêr que o poeta se referia aqui a Gil moço, seu filho. Portanto já em 1526 existia este filho, que tomava parte nos Autos de Gil Vicente; na tragi-comedia do *Templo de Apollo*, as falas que cabem ao Porteiro são muito breves e como que adequadas para serem ditas por uma criança. Faria e Sousa, que no seculo XVII vulgarisou nos seus Commentarios dos Lusiadas bastantes anedoctas litterarias colhidas da tradição oral, conta que este Gil Vicente o moço despertara tal inveja em seu pae, por causa dos seus talentos poeticos, e principalmente por uma comedia intitulada os *Cativos*, que o velho dramaturgo o desterrara para a India, onde achou em breve a morte no campo da batalha. A alma profundamente humana de Gil Vicente, que livrou os judeus de Santarem de uma mortandade suscitada pelos frades, que luctou sempre contra a prepotencia clerical, não podia sentir este odio pelo talento do filho, quando vemos que já velho se ajudava na composição do genio comico da sua Paula. Gil Vicente bateu-se durante a vida contra o poder monachal, que invadira a corte de Dom João III; foi elle o unico homem em Portugal que trabalhou para a secularisação do povo portuguez. Os frades não se vingaram só nas obras do poeta, negando-lhe a originalidade da invenção, deram o golpe no que ha de mais doloroso, nos sentimentos de

pae, no caracter, servindo-se da arma mais terrivel, e contra a qual não ha escudo, nem defeza—a lenda. Propagaram a lenda da atrocidade paternal, que ainda vogava no seculo XVII até ser recolhida por Faria e Sousa, repetida por Diogo Barbosa Machado, e João Baptista de Castro. No *Index Expurgatorio de 1624*, o Auto dos *Cativos* vem attribuido ao Infante Dom Luiz, discipulo e amigo de Gil Vicente. Isto ajuda a provar a falsidade da lenda monachal. (1)

Do segundo filho de Gil Vicente temos documentos mais positivos; em 1562 foi Luiz Vicente o editor das obras de seu pae, e escreveu a dedicatoria a el-rei Dom Sebastião, enderançando-lhe a *Epistola dedicatoria* de Gil Vicente a Dom João III, que não chegara a ser offerecida. Luiz Vicente escreveu esse prologo em tempo em que a eschola italiana dominava na poesia portugueza e banira o theatro nacional, e é por isso que elle diz: «E ainda que as obras de *meu pay* não tenham tamanho merecimento como tiveram as d'outros poetas antigos e modernos, tão celebrados em todo o mundo; todavia, ainda que as d'este livro fiquem muito abaixo d'estas; por serem cousas algumas d'ellas feitas por serviço de Deos e *todas em serviço de vossos avós, e de que elles muito gostaram*, era rasão que se imprimissem.» Luiz Vicente não se cegava pela admiração de seu pae, talvez porque se não atrevia a ir d'encon-

(1) Vid. adiante o livro: *Eschola de Gil Vicente.*

tro á eschola classica que prevalecia, e contra quem Gil Vicente luctara.

O terceiro filho do poeta é Paula Vicente, figura sympathica, aureolada de amor puro e do disvello com que trabalhava e ajudava seu pae na invenção dos seus Autos. Prova-se a sua existencia pelo Privilegio passado pela rainha Dona Catherina na menoridade de Dom Sebastião, no qual tambem se vê que fôra moça da Camara da Infante Dona Maria: «Paula Vicente, moça da Camara da muito minha amada e prezada tia, me disse que ella queria fazer emprimir hum livro e cancioneiro de todas as obras de Gil Vicente seu pay...» Bem se vê que ella assistira ao trabalho de seu pae, e o amava como parte da sua alma; primeiro do que ninguem lhe conheceu o valor, e a necessidade de salvar pela imprensa esses gritos de um coração sequioso de justiça. Muito differente é o juizo que ella fazia, comparado com o de seu irmão Luiz Vicente. Era Paula Vicente versada em linguas, chegando a escrever uma grammatica ingleza, o que nos leva á conjectura de que talvez não desconhecesse os velhos *Mysterios* inglezes, que no tempo de Dom João I seriam trazidos para Portugal. No livro das Moradias da Casa da Rainha Dona Catherina, Paula Vicente tem assentamento com o titulo de *tangedora*, talvez mestra das donzellas (1), e como tal pertencendo á Academia de mulheres da Infanta Dona Maria, que

(1) Obras de Camões (Edição Juromenha) t. I, p. 22.

estudara latim para melhor perceber os Evangelhos, tendo em volta de si outras senhoras instruidas, como Luiza e Angela Sigêa, Joanna Vaz, e Dona Leonor de Noronha. Paula Vicente tambem cultivára a poesia comica, da qual se perdeu, na opinião de Barbosa, o volume que escreveu; este facto bastava para sobre isso formar-se a lenda de ella collaborar com seu pae, quando os desgostos e a edade lhe apoucaram a imaginação. O P.[e] Antonio dos Reis, no *Enthusiasmus poeticus*, n.[as] 66 e 67, conservou esta mimosa e sentida tradição, que em parte consola e fortalece a alma contra a negra sombra lançada pelos que imputavam a Gil Vicente a emulação por seu filho.

Grandes foram as intrigas que Gil Vicente atravessou na côrte de Dom Manoel, que poderiam ter causado a sua completa ruina.

O principe Dom João amava a infanta Dona Leonor, irmã do imperador Carlos v, e pedira licença a seu pae para tratar-se o casamento.

Havia poucos mezes que el-rei D. Manoel viuvara da rainha D. Maria; Alvaro da Costa parte logo para Hespanha com o pretexto de cumprimentar o Imperador, e de em segredo lhe pedir a mão de sua irmã Dona Leonor para o rei. Diz Frei Luiz de Sousa: «e foram os poderes que lhe deu tão largos e sem limites, que primeiro se soube em Portugal estar concluido que começado.» (1) Quando o principe Dom João soube que

(1) *Annaes de D. João III*, p. 16.

seu pae, já bastante velho e de cabellos brancos, casara com aquella que pretendia para sua esposa, moderou os impetos da sua furia, consolado pela censura de todo o reino para este procedimento de el-rei Dom Manoel. Seu pae, não contente com raptar-lhe a noiva, afastou do pé do principe aquelles que mais lhe aggravavam o pezar, chegando a desterrar um certo Luiz da Silveira. Dom João III foi inflexivel para os fidalgos que seguiram ou approvavam o procedimento do pae. N'este tempo Gil Vicente representou diante da rainha Dona Leonor, terceira mulher de Dom Manoel, o *Auto da India*, em Almada, em 1519. Poderemos accrescentar esta circumstancia como uma das causas que contribuiram para a sua desgraça no reinado de Dom João III, depois que morreu a sua protectora a velha rainha Dona Leonor, viuva de Dom João II, em 1525.

Antes da morte de Dom Manoel, achava-se Gil Vicente em Evora, aonde em 1521, representou a farça dos *Ciganos*, á entrada do Principe Dom João III. N'este tempo floresceia em Evora um poeta dramatico, criado do Bispo Dom Affonso de Portugal, e que era estimado pelas suas boas letras, fazendo-se notar pelos Autos que escrevia com aprazimento da classe monachal; era este poeta Affonso Alvares, auctor do *Auto de Santa Barbara*, ainda hoje popular no Minho, discipulo da eschola nacional fundada por Gil Vicente. Escrevendo quasi sempre os seus Autos a pedido dos frades, dando-lhe elles mesmos o thema, e indicando-

lhe a *Legenda Aurea* de Voragine como thesouro inexgotavel para a sua imaginação forragear á vontade, tudo leva a crêr que os frades preparavam em Affonso Alvares um rival para desthronar Gil Vicente. Nos Autos de Gil Vicente representados em Evora, taes como a *Comedia de Rubena*, o *Auto Pastoril portuguez*, a *Fragoa de Amor*, a *Romagem de Aggravados*, as Tragicomedias de *Dom Duardos* e de *Amadiz de Gaula*, *Auto da Mofina Mendes*, e a *Floresta de Enganos*, conhece-se que o velho mestre luctava contra alguem, pelo primor de lyrismo, da versificação, pela variedade das peripecias, e principalmente pela parte espectaculosa e arranjo de scena. Com a morte do Bispo Dom Affonso de Portugal, o poeta Affonso Alvares veiu para Lisboa, aonde andou tambem em lucta com o Chiado, mas Gil Vicente ficou sempre amando Evora, não pelos seus dolorosos triumphos, mas porque aí perdera a sua prudente mulher e companheira da vida Branca Becerra, que lhe ficou sepultada no convento de Sam Francisco.

No principio de reinado de D. João III deu-se o caso extraordinario da queixa do velho Conde de Marialva, contra o Marquez de Torres Novas, pedindo ao rei que lhe désse campo, segundo o *Foro velho de Castella*, para ter um duello de morte com o marquez que declarara o casamento clandestino com sua filha Dona Guiomar, promettida no testamento d'el-rei Dom Manoel ao Infante Dom Fernando. Por este successo

deixou Sá de Miranda a côrte, e foi viver para sua Commenda das Duas Egrejas.

Gil Vicente atravessou a crise difficil, e a falta de uma representação em 1522 deve attribuir-se a esse grande escandalo. Depois o monarcha, para distrahir a côrte, ou para seguir o velho costume portuguez do Natal, mandou-lhe representar em Dezembro de 1523 o *Auto Pastoril portuguez*, onde o poeta diz os celebres versos, que mostram o estado da sua muita pobreza:

> E hum Gil... um Gil... um Gil...
> (Que má retentiva hei!)
> Um Gil... já não direi;
> Um *que não tem nem ceitil,*
> Que faz os aitos a el-rei.
> . . . .
> Aito cuido que dezia.
> Aito assi cuido que he;
> Mas já não aito, bofe,
> Como os aitos que fazia
> Quando elle tinha com que?

A queixa de Gil Vicente encontra-se por outra fórma em Sá de Miranda, que lamenta a mudança dos tempos, e se lembra com saudade dos *serões de Portugal*, tão afamados e tão decahidos pela influencia e tristeza monachal que se apossara do rei. Com a morte de seu pae, os grandes do reino e o povo pediram instantemente a Dom João III que casasse com sua madrasta, pretextando as grandes sommas que levaria comsigo a rainha Dona Leonor, que lhe pertenciam por contracto dotal, e as novas despezas que sobrecarregariam o reino com a dotação da nova rainha. Com uma rigi-

dez fanatica, Dom João III resistiu á seducção dos seus primeiros amores, avivando-lhe este pedido da nação a ferida funda e o odio que conservava contra os conselheiros de seu pae. Gil Vicente atravessou esta nova borrasca, e em todas as suas obras não se acham vestigios nem a minima allusão a assumptos tão perigosos. Contra o poeta levantava-se uma nova onda; era a introducção do *gosto italiano*, que se retemperara na imitação dos exemplares da antiguidade. Nada era bello se não fosse moldado nas obras primas dos classicos gregos ou romanos; Gil Vicente, filho da edade media, completamente desligado da tradição da arte antiga, original e atrevido na composição, seguindo as regras que descobria a sua audacia inventiva, devia ser rudemente atacado por aquelles que seguiam a eschola classica-italiana. Poeta dramatico, todas as tentativas de imitação de Plauto ou Terencio eram um esforço para derrubal-o do seu pedestal. A primeira comedia ao gosto antigo, moldada sobre o theatro romano, escripta em prosa, foi a *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos, composta segundo seguras inducções em 1527. Na Tragicomedia das *Cortes de Jupiter*, Gil Vicente allude a Jorge Ferreira de Vasconcellos, nos versos:

Jorge Vasco Goncellos
Num esquife de cortiça,
Irá alfenando os cabellos,
Por divisa dous novellos,
A letra dirá: Ou iça!

Os partidarios da eschola italiana, chamavam aos que não abandonavam o verso de redondilha nacional, poetas da *eschola velha*. A lucta foi renhida, como se vê pelos versos de Sá de Miranda, Bernardes e Ferreira, que alludem a grandes difficuldades que a nova eschola encontrara na sua introducção. (1) Gil Vicente devia de ter contra si todos os sequazes do cultismo italiano. Na Epistola dedicatoria endereçada a D. João III, diz Gil Vicente, defendendo-se contra os imitadores do estyllo classico: «pera passar seguro da pena... me fôra fermosa guarida não dizer senão o que elles disseram, ainda que eu fosse como ecco nos valles, que falla o que dizem, sem saber o que diz.» Na mesma Epistola conta Gil Vicente que para evitar batalhas tencionava deixar ineditas todas as suas obras. Coadjuvado pelos poetas e cultistas da eschola italiana, o partido monachal, ligado pelo respeito auctoritario das tradições latinas, começou tambem a arremetter contra Gil Vicente; d'esta vez não era uma lenda de barbaridade paternal, era nada menos do que negar-lhe a paternidade das suas obras. Fôra em 1523; *certos homens de bom saber*, diziam que Gil Vicente *furtava de outros auctores* as suas obras. Estas palavras textuaes, como não feriam a sua alma de artista! Pobre, e negando-lhe tambem a sua riqueza intellectual, a unica que as desgraças do tempo lhe não podiam levar! O

(1) *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t. v, p. xx; e *Introducção á Historia da Litteratura Portugueza*, p. 319.

*

poeta pediu que lhe dessem thema sobre que phantasiasse uma farça de folgar. Era como um duello, a que Dom João III assistiu em uma sala do convento de Thomar.

Apezar do thema ser obrigado, sobre o anexim popular: *Mais quero asno que me leve, do que cavallo que me derrube*, Gil Vicente sentiu-se livre da imposta allegoria das festas palacianas, e fez uma comedia de caracter, ainda hoje perfeita, intitulada a farça de *Inez Pereira.* (1) Gil Vicente calou completamente os seus inimigos e detractores. Quanto esta farça foi estimada, e qual a impressão que causara no animo de Dom João III, pode-se inferir da circumstancia de vermos logo em seguida representada em Almeirim uma continuação, intitulada o *Juiz da Beira.* Era o triumpho da comedia nacional. O rei quiz dar-lhe nova occasião para um Auto, com as festas do seu casamento com Dona Catherina em 1525; na *Fragoa de Amor*, representada n'este anno em Evora, dá Gil Vicente um golpe profundo na classe sacerdotal. Porém, n'este mesmo anno morre a sua disvellada protectora, a que animou a nascença do theatro portuguez, a *velha rainha* Dona Leonor, a pedido de quem compuzera uma boa parte dos seus Autos. O triumpho com a farça de *Inez Pereira*, e *Juiz da Beira*, foi continuado com a engraçadissima farça do *Clerigo da Beira*, no anno seguinte.

(1) Sobre a composição d'esta farça, ver o meu drama em tres actos *Um Auto por desaffronta*, nas *Torrentes*, pag. 147.

Outra circumstancia fortuita veiu fazer com que os seus Autos se tornassem precisos na côrte—a peste de 1527. Velho e pobre, o poeta n'este anno terrivel, ainda convallescente das febres, de que a custo se levantara para fazer o Auto da partida da Infanta Dona Isabel que casou com Carlos v, acompanhou a côrte que fugira de Lisboa para Almeirim, de Almeirim para Coimbra, representando durante este anno de immensa fadiga tres Autos, duas Tragicomedias, uma Comedia e uma Farça, ao todo seis peças originaes. A este grande esforço seguiram-se tres annos de silencio; o poeta não era chamado para os serões do paço; o partido clerical, cujos planos para estabelecer em Portugal o Santo Officio elle conhecia, tratava de o afastar constantemente da côrte. Só o nascimento de um principe é que podia fazer com que fosse chamado para algum serão; assim aconteceu com o nascimento da infanta Dona Isabel, em 1530. Durante a peste de 1527, Gil Vicente voltara para Santarém, como se vê pelos versos a Dom João III contra o roubo que lhe fizeram os almocreves; (1) o monarcha remetteu o poeta, para que lhe désse o devido despacho, ao Conde de Vimioso; o Conde, ou por descuidado ou por inimigo do poeta, nada fez, até que Gil Vicente lhe escreveu por seu turno outra petição em verso, em cuja rubrica se lê: «*Foi isto em tempo de peste, e o primeiro rebate*

(1) Obras, t. III, pag. 383.

d'ella deu por sua casa; etc.» (1) E nos versos diz o poeta:

> Vejo minha morte em casa,
> E minha casa em perigo.

Se sua mulher não tivesse sido enterrada em Evora, julgar-se-hia que fôra victima da peste em Santarem; seus filhos Luiz e Paula Vicente sobreviveram pelo menos até 1561, e por tanto podemos conjecturar que foi o proprio Gil Vicente o atacado da peste, como se vê nos versos citados, e no seguinte:

> Minha vida está em balança, etc.

As trovas a Affonso Lopes Çapaio tambem foram escriptas em Santarem, e todas estas circumstancias fazem crêr, que Gil Vicente ali residia, como abaixc comprovaremos. Fóra do bulicio da côrte, na sua mo rada em Santarem ía escrevendo o poeta os Autos qu se lhe encommendavam; n'estes mesmos versos ao Cor de de Vimioso, diz:

> Agora trago antre os dedos
> Uma farça mui fermosa;
> Chamo-a: *A Caça dos Segredos,*
> De que ficareis mui ledos
> E minha dita ouciosa.
> Que o medrar,
> Se estivera em trabalhar,
> E valera o merecer,
> Eu tivera que comer,
> E que dar e que deixar.

(1) Obras, t. III, p. 381.

A causa da pobreza do poeta explica-se tambem pelo verso:

Para mim fui sempre mudo.

Em 1531 continuava Gil Vicente em Santarem, quando a 25 de Janeiro succedeu um grande terramoto; a côrte achava-se em Palmella. Foi então que Gil Vicente se mostrou profundamente humanitario, e de uma coragem inaudita salvando os judeus e christãos novos de Santarem das prédicas fanaticas, que annunciavam outro terremoto provocado pela pertinacia dos impios contra a ira de Deos. Gil Vicente estava bem lembrado do effeito da pregação dos dois frades de Sam Domingos, que dera causa á cruenta e medonha mortandade dos judeus e christãos novos de Lisboa em 1506. A nuvem negra do fanatismo popular formava-se, o cheiro do sangue provocava á furia contra os inermes judeus e christãos novos, quando Gil Vicente, levado pela audacia do senso commum que reage contra a bestialidade, ajuntou os Frades no claustro do Convento de Sam Francisco de Santarem, e lhes fez um longo sermão, mostrando-lhes por textos biblicos que elles mentiam ao povo, dando-se por prophetas, e explicou-lhes por causas naturaes o terremoto.

Assim ficou parte da população livre de ser assassinada pela outra ametade. Dando conta d'este successo a el-rei Dom João III, diz Gil Vicente: «E porém saberá V. A. que este auto foi de tanto seu serviço, que nunca cuidei que se offerecesse caso em que tão bem

empregasse o desejo que tenho de o servir, *assi visinho da morte como estou:* porque á primeira pregação, os christãos novos desappareceram e andavam morrendo de temor da gente, e eu fiz esta diligencia e logo ao sabbado seguinte seguiram todolos os pregadores esta minha tenção.» (1) A este tempo contava o poeta sessenta e um annos, mas o achar-se visinho da morte deve attribuir-se á doença das febres e da peste que soffreu em 1526 e 1527. Assim alquebrado pelos annos, pela pobreza, pelas doenças e desastres domesticos, Gil Vicente acompanhou a côrte para Evora em 1533, representando aí cinco das suas mais bellas composições; entre ellas distingue-se a farça intitulada *Floresta de Enganos*, representada em 1536, diante del-rei; na rubrica com que termina se lêem estas palavras escriptas por seu filho Luiz Vicente: «*he a derradeira que fez Gil Vicente em seus dias.*» Circumstancia notavel! N'este anno do silencio ou talvez da morte de Gil Vicente, estabeleceu-se em Portugal a Inquisição, na cidade de Evora, sendo o primeiro inquisidor Dom Diogo da Silva, confessor de Dom João III e Bispo de Ceuta. Se não foi este o anno da morte de Gil Vicente, pouco poderia sobreviver ao triumpho completo do obscurantismo, e ao terrivel flagello que enluctou para sempre a alma portugueza. Gil Vicente por vezes faz referencias á sua edade; na Carta a Dom João III para Palmella, e nos versos ao conde Vimioso, cita elle a

(1) *Obras*, tom. III, p. 385.

sua avançada edade, e o seu cansaço e esgotamento. Estes factos fazem-nos crêr, que Gil Vicente se referira a si proprio, quando na sua ultima farça põe na bocca do Doutor Justiça Maior:

> Ya hice *sessenta y seis,*
> Ya mi tiempo es passado.

A este proposito diz Barreto Feio: «Póde bem ser que fosse o mesmo Gil Vicente que desempenhasse este papel e que realmente aqui designasse a sua edade. Sendo assim teria elle nascido em 1470.» (1) Esta hypothese torna-se bastante verdadeira, depois de termos encontrado a prova de que Gil Vicente frequentou na sua mocidade a côrte de Dom João II. Gil Vicente morreu em Evora, onde estava sepultada sua mulher, e ahi foi tambem sepultado, com o epitaphio que para si escreveu:

> O grão juizo esperando,
> Jazo aqui n'esta morada,
> Desta vida tão cansada
> Descançando. (2)

(1) *Obras* de Gil Vicente, t. I, p. XXI.

(2) Recolhido em uma sepultura de Evora pelo snr. Rivara; este epitaphio vem mais completo nas obras do poeta, *Obras*, t. III, pag. 339. No *Panorama* de 1840 (t. IV, pag. 275,) escreve o snr. Rivara: «Perdeu-se a noticia do logar da sua sepultura; mas vamos fazer todas as diligencias pela descobrir.» O resultado da investigação do erudito bibliothecario de Evora ainda é desconhecido.

Uma prova temos para concluir ter sido o anno de 1536 o do seu fallecimento; por mandado de Dom João III, estava colleccionando todas as suas obras para as dar á estampa, quando lhe sobreveiu a morte. Sabe-se isto pelo que diz Luiz Vicente: «escreveu por sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte d'ellas (obras) e ajuntara todas se a morte o não consummira.» Dom João III morreu a 6 de Junho de 1556, e como o prologo ou Epistola Dedicatoria de Gil Vicente *não houve effeito*, como diz seu filho, por causa da morte de seu pae, concluiu Barbosa Machado com grande verdade, que morrera antes de 1556. Porém a muita distancia entre 1536 e 1556 demonstra-se pela perda e extravio de alguns Autos, como o *A Caça dos Segredos*, e a maior parte das obras meudas. Quando Luiz Vicente em 1562 deu as obras de seu pae á estampa, escreveu: «Fim do quinto livro, o qual vae tão carecido d'estas obras meudas, porque as mais que o Autor fez desta calidade se perderam.» D'aqui se conclue que o poeta morreu antes de ter realisado o pedido de Dom João III, que não *queria que as suas obras se perdessem*. (1) Uma vez morto, nunca mais teve o poeta quem o lembrasse ao monarcha fanatico, e só depois que seu filho Luiz Vicente chegou a comprehender o valor dos trabalhos de seu pae, em 1561, é que o seu livro foi impresso, e dedicado a Dom Sebastião,

(1) *Epistola Dedicatoria*, t. II, pag. 390.

que ainda em tenra edade gostava muito d'esses velhos Autos. (1)

Eis tudo o que hoje se póde saber do homem verdadeiramente grande e humanitario, o que mais comprehendeu a alma portugueza, o que mais trabalhou para a secularisação da nossa sociedade no seculo XVI, o que presentiu as ideias da Reforma, o maior escriptor dramatico portuguez, apesar de terem passado trez seculos e uma mais vasta civilisação sobre a sua obra gigante. Hoje ninguem estuda Gil Vicente; mas toda a gente, sem saber porque, sente ao pronunciar o seu nome uma tristeza indizivel.

(1) Obras, no Prologo, t. I, pag. XXXVII.

CAPITULO III

Do scenario e caracterisações de Gil Vicente

O theatro de Gil Vicente é *hieratico*, *aristocratico* e *popular*. — Necessidade de seguir a ordem chronologica para observar o desenvolvimento progressivo do seu theatro. — As Egrejas e os Paços dos reis, logar das representações de Gil Vicente. — Seriam alguns de seus Autos representados diante do povo? — A Farça de *Quem tem farellos?* — Como era a caracterisação do Diabo, e de outras figuras ou entidades moraes, como a Egreja, a Alma, o Inverno. — Annaes do theatro desde 1502 a 1536. — A historia politica de Portugal no seculo XVI é o melhor commentario para a intelligencia do trabalho de Gil Vicente. — Quadro synoptico das representações de Gil Vicente, e prospecto chronologico para a recomposição da sua vida.

Ácerca dos recursos scenicos de que podiam dispôr os nossos primeiros poetas dramaticos, nada se sabe, nenhuma memoria do tempo alludiu a elles; temos portanto de ir pelas *exigencias* dos seus Autos e comedias, deduzindo o grau de perfeição de arte a que tinham chegado. Ás vezes uma simples *rubrica* revela-nos um complicado machinismo, o qual, tendo tambem sido aproveitado já nas velhas comedias francezas, nos leva por um paradigma facil a vêr o estado da arte decorativa e scenographica em Portugal, com relação ao theatro europeu. As Obras de Gil Vicente, classificadas pelo proprio auctor em uma certa disposição por generos, estão divididas segundo o gosto da edade media, em *hieraticas* (Obras de *devação*,) em *aristocraticas* (*Tra-*

gi-comedias,) e em *populares* (*Farças*). A classificação do velho dramaturgo é excellente, e mostra a sua sciencia do assombroso theatro medieval; foi tambem a que modernamente usou Magnin nas suas *Origens do Theatro moderno*, ou Historia do genio dramatico, desde o seculo I até ao seculo XVI. N'esta classificação interpollou Gil Vicente a ordem chronologica da representação dos Autos, e é essa a que interessa principalmente o historiador, não só para descobrir o desenvolvimento progressivo do seu genio, como para deduzir o grau de importancia que a sua obra merecia em uma côrte exageradamente catholica.

Por uma feliz casualidade, Gil Vicente, ou talvez seu filho, ajuntou á collecção dos Autos do venerando poeta uma *rubrica* inicial, declarando o tempo em que se representou a peça, diante de que principes, e ás vezes o motivo por que foi o espectaculo. Estas rubricas simples e prosaicas, extractadas pela ordem chronologica, formam os mais perfeitos e incontestaveis annaes dos primeiros trinta e quatro annos do theatro portuguez; ellas encerram uma historia completa. Abandonemos a classificação litteraria, e uma luz immensa nos abrirá o caminho.

1. Reinado de Dom Manoel

A primeira peça dramatica representada em Portugal, ou melhor, na côrte de Dom Manoel, foi em uma quarta feira, 8 de julho de 1502; o logar da sce-

na foi nos paços do Castello, na camera aonde a ra
nha Dona Maria dera á luz o principe Dom João, qı
veiu a ser o terceiro de nome. Estavam juntos na di
sala el-rei Dom Manoel, sua mãe D. Beatriz, duqu
za de Bragança, e a viuva de Dom João II, a ex-ra
nha Dona Leonor. Estas datas e factos tão precioso
estão inclusos na seguinte rubrica: «*Porquanto a obr
de devação seguinte procedeu de hua visitação, que o au
tor fez ao parto da muito esclarecida Rainha Dona Ma
ria, e nascimento do mui alto e excellente Principe Do
João, o terceiro em Portugal d'este nome; se põe aqui pr
meiramente a dita Visitação, por ser a primeira cois
que o autor fez, e que em Portugal se representou, esta
do o mui poderoso Rei Dom Manoel, e a Rainha Don
Beatriz sua mãe, e a Senhora Duqueza de Bragança, su
filha, na segunda noite do nascimento do dito Senhor.
estando esta companhia assim junta, entrou hum Vaque
ro*, etc.» Este primeiro Auto é conhecido pelo titulo d
Monologo do Vaqueiro, ou a *Visitação;* vem collocad
entre as obras devotas, por que foi escripto com es
espirito religioso com que o povo antes do parto d
rainha fôra com preces ardentes á egreja de Sam D
mingos orar pelo successo feliz. O facto de Gil Vice
te entrar na camara da rainha, revela tambem o se
alto nascimento; entrou vestido de Vaqueiro, talv
imitando os trajos da Serra da Estrella, como usou
Triumpho do Inverno; começou o monologo em hesp
ol, na linguagem da filha de Fernando e Isabel, pa
m era a distracção festiva. A fórma e ideia do m

nologo é a das *loas* e *vilhancicos* de presepio, ensoados ao divino. Isto prova que Gil Vicente tirou dos costumes nacionaes da edade media portugueza a sua primeira ideia dramatica. Gil Vicente finge que se encontra casualmente na camara da rainha, e pasma de tudo, tudo lhe parece um paraiso terreal; em seguida louva a rainha doente por ter realisado as esperanças de Portugal e Hespanha, e remata, dizendo:

> Quedaran-me alli detraz
> Unos *trinta compañeros*,

os quaes trazem varios presentes para offertarem ao recem-nascido. Esta é tambem a feição das *lôas do presepio*, cujo caracter não escapou á attenção da ex-rainha Dona Leonor, que logo pediu a Gil Vicente, que na vespera do Natal d'esse anno de 1502, lhe recitasse o mesmo monologo ao nascimento do Redemptor. Tudo nos contam as rubricas: «*E por ser cousa nova em Portugal, gostou tanto a rainha velha d'esta representação, que pediu ao autor isto mesmo lhe representasse ás matinas do natal, endereçando ao nascimento do Redemptor.*» Por este mesmo monologo se vê, que entraram muitas outras figuras, não em numero de trinta, como diz nos versos, não com leite, ovos, queijo e mel, mas com presentes para offertarem ao principe recem-nascido. É de suppôr que estas figuras fossem os fidalgos da côrte, os engraçados poetas do Cancioneiro,

que tanto se illustraram nos mômos e serões do paço, de que fala com saudade Sá de Miranda.

A novidade do monologo do *Vaqueiro* produziu grande sensação na côrte; a viuva de Dom João II pediu a Gil Vicente que o repetisse nas matinas do Natal, porém uma vez despertado o genio dramatico do poeta, não se contentou com recitar novamente a peça da *Visitação*, «*porque a substancia era mui desviada*,» e aproveitou-se do convite para fazer o *Auto Pastoril Castelhano*. Durante o anno de 1502 teve a côrte portugueza duas vezes a distracção dramatica, então em moda nas côrtes principaes da Europa. O *Auto Pastoril Castelhano*, é ainda da mesma natureza dos Autos nas vigilias dos santos, dos nossos costumes nacionaes, prohibidos pelas *Constituições dos Bispados;* na rubrica d'este Auto não declara Gil Vicente o logar onde foi representado; é possivel que a rainha D. Maria permanecesse depois do primeiro parto mais cinco mezes nos Paços do Castello, e por tanto foi representado aí, na sala do presepio, que segundo os usos portuguezes se arma na vigilia do Natal. Na côrte portugueza já era costume antigo a *consoada*, a qual o rei tomava em uma mesa sobre um estrado com dois degraus, estando os outros fidalgos a pé. (1) É provavel que depois de uma ceremonia d'estas, se seguisse o *Auto Pastoril;* a peça é composta de seis figuras, foi Gil Vicente o primeiro que entrou em scena, com o nome de um pastor

(1) Frei Luiz de Sousa, *Annaes de D. João III*, pag. 14.

Gil, inclinado á vida contemplativa. Bem se recordava o poeta, de que este Auto lhe fôra pedido pela rainha viuva de Dom João II, e ali lhe lembra que n'aquella sala o vira a elle, pastor de pastores, com seu cajado real. Gil Vicente convivera na côrte de Dom João II, e por ventura assistira a alguma d'essas consoadas do Natal, que Frei Luiz de Sousa, já considerava antigas na côrte portugueza. Os pastores cantam em scena, umas vezes musicas directamente populares, outras compostas por Gil Vicente, como elle confessa em muitas rubricas. Apparece n'este Auto um *Anjo*, que vem acordar os pastores, dizendo-lhes que nasceu o Redemptor, o que já denota um certo arranjo de caracterisação; acordados os pastores, *partem-se para o presepio cantando*, e sem abandonarem a scena, *chegam ao presepio*, signal de que ali fôra armado, ou que a representação era na sala destinada a essa devoção. Ante o presepio trazem os pastores as suas offerendas, e *com tangeres e bailes offerecem, e á despedida cantam uma cançoneta*, colligida por Gil Vicente da tradição popular. Terminado o Auto, sáem as figuras *cantando*, como se usava em todas as comedias da meia edade, que em geral terminavam por um *Te Deum* ou *rondel*, executado em um orgão portatil, e entremeadas de canções acompanhadas de sistros e doçainas. (1) Isto ajuda a comprehender a *mise en scene* dos primitivos Autos portuguezes.

(1) Victor Fournel, *Curiosités theatrales*, pag. 9.

O *Auto pastoril*, falando das maravilhas do nasc
mento do Redemptor, termina com o verso:

Que en esso *despues* se hablará,

como uma especie de annuncio de que o *Mysterio* had
ser continuado. Cabe toda a gloria da fundação d
theatro portuguez á rainha Dona Leonor, viuva d
Dom João II, acostumada na corte de seu marido
estes passatempos poeticos; foi ella que francament
manifestou o seu agrado pelo monologo do *Vaqueir*
foi ella que pediu a Gil Vicente um Auto para a vig
lia do Natal, e a pedido de quem o poeta escreveu
Auto Pastoril: «A dita Senhora Rainha, satisfeita d'e
ta *pobre cousa*, pediu ao auctor, que para dia de Re
logo seguinte lhe fizesse outra obra», como conta o po
ta nas riquissimas rubricas que acompanham os se
Autos. Em doze dias escreveu o *Auto dos Reis Mago*
composto de quatro figuras, e n'este tempo o decora
ram para ser representado na mesma sala dos Paços d
Castello, onde estava armado o presepio. Gil Vicent
não declara o logar da scena, o que tudo induz a crêr
que desde o Monologo, os dois Autos que se lhe segui
ram tiveram o mesmo palco. O pensamento do *Aut*
dos Reis Magos é simples mas dramatico; é um pasto
Gregorio, que indo para Belem se perdeu no caminh
e ali vem dar desgarrado; encontra-o um outro past
Valerio, que o leva a um *Ermitão*, para que lhes dig
alguma nova do nascimento do Redemptor. É a pr

meira vez que Gil Vicente traz á scena os habitos de frade, e já bastante ridicularisados na parte que lhes distribue; apparece depois um *Cavalleiro*, que vem ensinar o caminho dos *Reis Magos*, os quaes apparecem no fim do Auto cantando a trez vozes um vilancete: «*E cantando assi todos juntamente, offerecem os Reis seus presentes; e assi mui alegremente cantando se vão.*» No fim d'esta rubrica, Gil Vicente não se esquece de se desculpar com a circumstancia de ter escripto e feito decorar o Auto em doze dias: «*E acaba em breve, porque não houve espaço para mais.*» O Auto, com os innumeros tregeitos que acompanham a linguagem dos pastores, levaria uma hora a representar; Gil Vicente encurtou a parte dos personagens, que tinham pouco tempo para decorar, deixando o papel de *Valerio* e o de *Ermitão*, mais extensos, sendo d'estes com certeza um desempenhado por si, e outro por algum actor que começara a fazer d'isso profissão por gosto.

Desde Janeiro até Dezembro de 1503 não tornou Gil Vicente a representar mais nenhum outro Auto na côrte; durante este anno grassara uma grande peste em Portugal. Quando tornou outra vez a pizar o tablado, aonde encontrara as glorias e os mais vivos prazeres da sua vida, foi ainda a rainha Dona Leonor que lhe pedira um Mysterio, um Auto para celebrar as Matinas do Natal. Em uma nota que acompanha a rubrica historica d'este Auto, se diz: «rainha Dona Beatriz», o que nos parece equivoco, por que a phrase *Rainha velha*, que vem no fim do *Monologo do Vaqueiro*,

se refere á rainha viuva de Dom João II, a cujo pedido fizera o poeta o *Auto Pastoril*, onde vem a delicada allusão a Dom João II. O *Auto da Sybilla Cassandra* foi representado na noite de 24 de Dezembro de 1503; é curiosissimo não só pelo logar da acção, senão pelos personagens, que exigiriam certa riqueza de vestiduras que só um rei ou uma egreja poderiam fornecer. O Auto foi representado no *Mosteiro de Enxobregas;* durante o seculo XV eram usuaes na Europa as representações da Paixão, da Fugida para o Egypto, e do Nascimento do Salvador, nas egrejas; (1) Gil Vicente, segundo o costume geral, mistura aqui o sagrado com o profano, as Sybillas com os prophetas, como no velho Auto das *Virgens loucas*. Este *Auto da Sybilla Cassandra*, representado no Mosteiro de Enxobregas, fazia por assim dizer parte do officio, como acontecia, segundo Magnin, aos dramas liturgicos da edade media; o officio divino, conforme o costume era celebrado antes da representação do *Milagre* ou do *Mysterio;* aqui o logar da scena, tendo de assistir a corte portugueza, parece que devia de ser o côro, ao pé do altar-mór. A vestimenta das trez Sybillas era em trajos de pastoras, como se vê na rubrica: «*Entra Cassandra em figura de pastora,*» — *Entra Erutea, Persica e Cimeria em chacota, ellas á maneira de lavradoras...*» Segundo o costume da edade media, os papeis de mulher eram feitos por homens, até para a representação da Virgem Ma-

(1) Martone, *Piété au moyen age*, p. 92.

ria; (1) os patriarchas, vinham vestidos de dalmatica e de vestes ecclesiasticas; *Isaias*, *Moysés* e *Abrahão*, que dançam no Auto em *chacota* «*cantando todos quatro de folia a cantiga seguinte*» são pastores vestidos de surrão. Não começando o Auto com symphonia, e abrindo com um monologo, a attenção dos expectadores tinha de ser chamada e apasiguado o ruido com uma *vinda fóra* de todos os actores; em geral, os actores estavam sempre visiveis, voltando depois de dizerem a sua parte para o posto onde, de convenção, se julgavam desapparecidos. O logar da scena não tinha *panno* corrido, mas lê-se no fim do Auto da Sybilla Cassandra: «*Abrem-se as cortinas onde está todo o apparato do Nascimento, e cantam quatro anjos.*» Apenas no Mysterio da Creação, é que se usava correr a cortina, conforme os dias que se íam revelando. Depois de terem cantado os *quatro anjos*, os outros actores: «*Vão cantando em chacota e chegando ao presepio...*» e acabada a adoração, cantam uma *cantiga feita e ensoada* por Gil Vicente, tambem auctor da musica dos seus Autos. O auto termina com um «*bailado de terreiro de trez por trez e por despedida um vilancete.*»

A chacota e bailado de terreiro, as figuras de pastores, são circumstancias que provam a origem legitimamente popular do nosso theatro; era do povo que Gil Vicente tirava a linguagem, as pragas, os anexins, cantigas e os romances. (2)

(1) Victor Fournel, *Curiosités théatrales*. p. 9.
(2) *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t. I e V.

Durante o anno de 1503, grassara uma grande peste em Portugal; os divertimentos scenicos, postoque revestidos de um caracter religioso, não poderam tomar desenvolvimento; só passado um anno, estando a corte em Almeirim, talvez ali refugiada da peste, é que Gil Vicente representou a 24 de Dezembro de 1504, o seu *Auto da Fé,* composto de quatro figuras, diante de el-rei Dom Manoel; a rubrica historica não declara o anno da representação, mas é facil de deduzir, que tendo o poeta representado um Natal em Enxobregas em 1503, representando outro Natal em Almeirim, só poderia ser em 1504. Por esta rubrica se vê que o Auto fôra escripto a pedido de el-rei Dom Manoel; o pensamento é engraçado e verdadeiramente poetico; dois pastores Braz e Benito entrando na capella onde se celebravam as matinas do Natal, ficam maravilhados com as ricas alfaias e ceremonias, e então apparece a Fé, que lhes dá a significação de todas aquellas cousas. Aqui ha verdadeira *invenção* e originalidade. O logar da scena, como se deduz da rubrica, foi *na Capella real* de Almeirim, naturalmente depois dos officios divinos; apparece uma figura allegorica, a Fé, a qual se faria conhecer por algum distico latino, como acontecia nos dramas da edade media; a innocencia e a candura representava-se com trajos alvejantes. Nos costumes da edade media, pelo tempo de Natal, o povo fazia nas egrejas um jogo chamado da *Pilota,* acompanhado de dansas; (1) as danças com que Gil Vicente

(1) Martone, Piété, p. 74.

remata estes Autos de Natal, onde representa sempre a ingenuidade popular, levam a crêr que o povo portuguez conheceu esta instituição da *Libertas Decembrica;* a rudeza dos pastores entrando na capella, os versos acompanhados de *farsiture,* ou entremeados do latim dos hymnos ecclesiasticos, usados desde o seculo X, mostram nos Autos de Gil Vicente uma tradição dramatica, que começou a receber forma artistica no principio do seculo XVI. N'este *Auto da Fé,* os pastores falam hespanhol, a *Fé* dá as suas explicações em portuguez, o que commumente explicam pela preferencia que Gil Vicente dava á lingua hespanhola para os personagens comicos, e á lingua portugueza para a expressão séria. Tal é pelo menos a opinião de Rapp, que considera o hespanhol como a lingua rustica das figuras mais grotescas de Gil Vicente. Quasi no fim do Auto, a Fé convida os pastores para cantarem algum dos seus estribilhos:

> Vós outros tambem cantae
> Por *vosso uso costumado,*
> Como lá cantaes co'o gado...

Já no fim apparece Sylvestre, e juntos com a *Fé:* «*Cantam a quatro vozes hua enselada que veiu de França...*» A noticia que encerra esta rubrica é importantissima; Aragão Morato, na sua excellente *Memoria sobre o Theatro portuguez,* é de opinião que Gil Vicente imitára o theatro francez e não o hespanhol: «as trovas e enseladas cantadas no fim de algumas

peças de Gil Vicente, mostram o conhecimento que este tinha da poesia franceza, e o apreço que fazia d'ella.» Na *Rubena,* cita Gil Vicente a canção de *Carabi Calbi*, que encontrámos em uma collecção franceza servindo de estribilho ao *Compère Guilleri:*

Il était un pétit homme
Qui s'app'lait Guilleri,
Carabi;
Il s'en fut à la chasse
A la chasse aux predrix,
Carabi.
Titi, carabi, etc. (1)

Em muitos outros Autos cita Gil Vicente canções francezas. No Auto da *Mofina Mendes,* dá a conhecer que tinha noticia da designação franceza de *Mysterio:*

A qual obra é chamada
Os *Mysterios da Virgem.* (2)

Esta circumstancia explica o final das peças dramaticas, quasi sempre terminadas por musica. A imitação franceza é evidente na ideia do *Auto de Sam Martinho*, representado na *Igreja das Caldas*, diante da Rainha Dona Leonor, viuva de Dom João II, na procissão de Corpus Christi. Em França chamavam-se *Martinales* os feitos e jogos em louvor de Sam Marti-

(1) Saint Malo, *Chansons d'Autrefois*, p. 376. — *Clef du Caveau*, n.º 561.
(2) *Obras*, t. I, p. 103.

nho. (1) O Auto de Gil Vicente feito sobre a caridade de Sam Martinho, que partiu a sua capa para dar metade ao pobre, representado a 11 de Junho de 1504, seria ao recolher da procissão de *Corpus;* a mais popular de todas as procissões, onde concorriam os mesteiraes com as insignias dos seus officios, foi abrilhantada com um Auto dos que o poeta fazia para a côrte. Na rubrica final, diz: «*Não foi mais porque foi pedido muito tarde.*» Aqui a palavra *pedido*, dá a entender que os habitantes das Caldas quizeram engrandecer a sua festa com uma composição de Mestre Gil Vicente, e que esta foi a primeira expressamente escripta para o povo, não obstante ter assistido á representação a rainha Dona Leonor, que sempre tinha animado o poeta. A parte mais extensa n'este Auto é a do Pobre, a qual caberia a Gil Vicente para desempenhar; Sam Martinho entra vestido de cavalleiro, com trez pagens, e: «*Emquanto Sam Martinho com sua espada parte a capa, cantam mui devotamente uma prosa.*» A palavra *prosa*, acha-se tomada no sentido de hymno ecclesiastico: (2)

> Tu anima em gloria será recebida
> Com dulces cantares diciendo assi...

Aqui, provavelmente, ao recolher da procissão, terminado o Auto como cerimonia final, o clero entoava algum dos hymnos da liturgia, a que se dava o nome

(1) Martone, *Op. cit.*, p. 75.
(2) *Historia da Poesia popular portugueza*, p. 73.

de *prosa*. Este *Auto de Sam Martinho* é tambem notavel pelo metro popular de *romance em endechas*, nunca usado pelos poetas cultos, visivel imitação franceza. O Auto está incompleto, por ter sido pedido muito tarde, senão o poeta continuaria o milagre, até chegar á grande situação dramatica em que o Pobre apparecia no resplendor divino de Jesus, o que servia admiravelmente o pensamento devoto da procissão de *Corpus Christi*. Segundo uma tradição, e pelo titulo de *Mestre*, que se lhe dá no *Cancioneiro geral*, Gil Vicente era ourives de profissão, o que o faria tomar parte na festa do Corpo de Deos. Porém, o conhecimento de que o primeiro poeta dramatico de Hespanha, Lope de Rueda, foi ourives em Sevilha, talvez désse origem a esta lenda infundada sobre o fundador do nosso theatro.

Em 1505, vêmos a primeira comedia de Gil Vicente, que sáe fóra do quadro dos *Mysterios* e *Moralidades*; é uma farça que versa sobre os amores de um escudeiro de fraca moradia, que andava sempre apaixonado. É no genero das peças dramaticas da *Compagnie de la Mère folle*, que se aproveitava dos ridiculos e escandalos locaes; a este genero chamaram os francezes *soties*, representadas ordinariamente nas ruas, pelos filhos de familia. Na rubrica da farça de Gil Vicente, declara-se que ella foi conhecida do vulgo, e tanta predilecção gosava, que o vulgo lhe deu o nome por onde é conhecida: « *Este nome da farça seguinte:* — QUEM TEM FARELLOS? — *poz-lh'o o vulgo.* »

Sendo esta farça desempenhada em Lisboa, diante de el-rei Dom Manoel, nos paços da Ribeira, o povo não podia assistir á representação: a natureza do scenario e logar da acção, que é uma rua, aonde um namorado espera hora propicia para falar aos seus amores, davam a esta farça a possibilidade de ser representada em qualquer parte, ao ar livre. Por isso se tornou da predilecção do vulgo, como Gil Vicente dá a entender. Começa pelo dialogo de Apariço e Ordonho, *moços de esporas*, que se encontram andando a *buscar farello:* «*Anda Ayres Rosado só passeando pola casa lendo no seu cancioneiro*» de trovas que fizera á sua dama. N'esta farça apparecem pragas e cantigas populares, que explicam o porque o vulgo a estimava. Aqui se encontram já os *á partes*, de bastante effeito comico; e talvez se désse uma mutação de scena, por que Ayres Rosado «*Tange e canta na rua á porta de sua dama Isabel, e em começando a cantar:*

Si dormis, doncella,

ladram os cães.» Não obstante o latido, Ayres continua o descante: «*Aqui lhe fala a moça da janella tão passo que ninguem a ouve, e pelas palavras que elle responde se póde conjecturar o que lhe ella diz.*» Esta rubrica denuncia já um grande progresso no scenario, principalmente lembrando-nos de que foi representada nas salas dos paços da Ribeira. Os cães continuam a ladrar, até que o creado os corre ás pedradas e sáem

ganindo: depois começam a miar os gatos de Isabel; quando Ayres estava enthusiasmado contando as suas muitas riquezas, começam a cantarolar os galos. N'isto apparece de repente a Velha, mãe de Isabel, ralha com Ayres, que se vae, e regougando com a filha se recolhem «*e fenece esta primeira farça*», a primeira que Gil Vicente compoz, como o confessa. A farça de *Quem tem farellos?* deve-se considerar como o primeiro passo para a secularisação do theatro, e como a primeira que o nosso povo conheceu. Dom Francisco Manoel de Mello, escrevendo o *Fidalgo Aprendiz*, imita a scena da serenada escripta por Gil Vicente, o que denota que conhecia a velha farça, ou que alguma vez a vira representar. N'esta peça não declara Gil Vicente o motivo da representação, mas bem se descobre que fôra para passatempo de um serão do paço, para substituir os *mômos* da côrte de Dom João II. A farça de *Quem tem farellos?* agradou bastante na côrte, principalmente á rainha Dona Leonor, viuva de D. João II e irmã de Dom Manoel, por isso que, mezes depois, em 24 de Dezembro d'este mesmo anno de 1505, representou Gil Vicente um mysterio ou Auto intitulado dos *Quatro Tempos*: «*foi representado ao mui nobre e prospero rei D. Manoel na cidade de Lisboa, nos paços de Alcaceva, na capella de Sam Miguel, por mandado da sobredita Senhora sua irmã, nas Matinas do Natal.*» N'esta rubrica não vem a data, porém a palavra *sobredita*, prende este Auto aos outros do Natal anteriormente encommendados por Dona Leonor; no Auto

dos *Quatro Tempos* segue Gil Vicente a rigor os preceitos de um Mysterio, introduzindo nove figuras; entra primeiro no tablado da capella de Sam Miguel um Seraphim, falando com um Archanjo e dois Anjos que vem com elle; nas antigas peças eram os Anjos representados com azas e os Apostolos com tochas accezas na mão; aqui vão todas estas quatro figuras celestiaes avançando até chegarem ao presepio, diante do qual param, cantando a quatro vozes um vilancete *farsi.* «*E depois da adoração dos Seraphins, vem os quatro Tempos, e primeiramente vem um pastor, que significa o Inverno, e vem cantando.*» Gil Vicente indica-nos o modo de caracterisar a allegoria do Inverno, não descreve o Verão, que começa cantando, até que: «*Entra o Estio, huma figura muito longa e muito enferma, muito magra com huma capella de palha.*» O Estio e Outono vem sem cantares. Aqui apparece Jupiter, com David em figura de pastor; vão juntos ao presepio inda cantando uma cantiga franceza, que explica a origem dos ensaios dramatices de Gil Vicente: «*Até chegarem ao presepio vão cantando uma cantiga franceza, que diz:*

Ay de la noble
Villa de Paris,» etc.

Desde o tempo de D. João I que se cantava em Portugal a velha canção de Du Guesclin; é porém mais natural que esta aqui indicada fosse encontrada em algum velho mysterio francez conhecido pelo poeta. Diz Victor Fournel, nas *Origens do theatro moderno*: «As

representações começavam por uma symphonia e acabavam quasi sempre por um Te Deum.» (1) A rubrica do Auto dos *Quatro Tempos* segue este costume francez: «*E todos assi juntamente com Te Deum laudamus se despediram e deram fim a esta representação.*» Representado o Auto na capella de Sam Miguel, seria, como muitos outros Autos, acabado com acompanhamento de canto de orgão. Até aqui temos só visto o genio mediévico, que se revelava no drama liturgico, nos trez mysterios do anno, o Natal, a Adoração dos Reis Magos e Endoenças, desenvolvido por Gil Vicente no principio e fim do anno. As grandes pestes que assolavam a Europa, entraram em Portugal, e durante trez annos esteve Gil Vicente calado por causa da tristeza geral. Comtudo não esteve longe da côrte, onde era então bem acolhido, porque em 1506, o vêmos acompanhar a côrte para Abrantes, para onde se refugiára por causa da peste, e aí, em um serão real, prégou o Sermão em verso, pelo nascimento do Infante Dom Luiz, que mais tarde veiu a ser seu amigo, e imitador, como se julga, pela comedia que lhe é attribuida de *Los Turcos*. Postoque este Sermão de Gil Vicente não pertença ao genero dramatico, andava comtudo ligado aos Mysterios da edade media; um *Milagre* francez, no qual nossa Senhora livrou uma Abbadessa que estava gravida do seu confessor, começa por um sermão, que se intitulava *colação*. «Os Ser-

(1) Victor Fournel, *Curiosités theatrales*.

mões, como diz Martone, andavam juntos aos exercicios das Confrarias litterarias e dramaticas, do seculo XIV ao seculo XVI. Um prégador vinha, antes da representação dos grandes Mysterios, exaltar o zêlo dos espectadores por uma piedosa allocução relativa á solemnidade do dia.» (1) O Sermão de Gil Vicente é um documento precioso, onde o poeta pela primeira vez revela o grande odio e os tramas que lhe urdia o partido clerical; de facto n'este anno aconteceu em Lisboa a mortandade dos judeus por causa das instigações fanaticas de dois frades dominicanos; sobretudo é n'este Sermão, que por modo inexplicavel apparecem as primeiras ideias da Reforma, muito antes de ser prégada por Luthero e de as trazer para Portugal o infeliz Damião de Goes. Diz no titulo, Gil Vicente: «*Sermão feito á christianissima Rainha D. Leonor, e prégado em Abrantes ao muito nobre Rei Dom Manoel, primeiro do nome, na noite do nascimento do Illustrissimo Infante Dom Luiz. Era do Senhor de 1506. — E por que alguns foram em contrario parecer que se não prégasse sermão de homem leigo, começou primeiro dizendo, antes de entrar no sermão :*

Antes de aqueste muy breve sermon,
Placiendo á la sacra sciencia divina,
Muy receloso de gente malina,
A mis detractores demando perdon,
Los quales diran con justa rason :
Pusose el perro en bragas de acero ;
Daran mil razones, diciendo que es yerro
Pasar los limites de mi jurdicion.

(1) *Martone, Pieté au Moyen-age,* p. 93.

A guerra entre Gil Vicente e o partido clerical, que procurava introduzir em Portugal o *Quemadero* de Hespanha, estava declarada; o poeta tem de ora em diante de se vêr de frente com a calumnia, com as intrigas monasticas, com delatações infames que procuram constantemente fazel-o cahir do favor real. Só em 1523 é que o veremos de frente com os seus inimigos, no Convento de Thomar, confundindo-os com a celebre farça de *Inez Pereira*. O partido sacerdotal oppôz-se a que pregasse sermão homem leigo; o poeta queria celebrar o nascimento do Infante Dom Luiz com um joco da sua musa, como fizera, havia quatro annos, pelo nascimento de el-rei Dom João III, e por certo não poderia vencer os escrupulos e difficuldades, se não encontrassemos a Rainha Dona Leonor, que se deleitava com esses passatempos poeticos, accudindo ao guerreado Gil Vicente. O thema do Sermão foram estas palavras latinas: *Non volo, volo, et deficior*, escriptas a carvão em uma parede de uma sala do paço em Abrantes.

> Quieren aquestas palavras decir,
> No quiero, quiero y es por demas.

Está o Sermão dividido em tres partes; na primeira, onde trata do *Não quero*, expõe um grande numero de questões da theologia da edade media, roçando pelas ideias que deram origem á Reforma:

No quiero disputas en predicaciones,
No quiero deciros las opiniones

. . . .

No alegar texto antigo ó moderno,
Si el Papa si *puede dar tantos perdones*.
Ni el precito que está condenado
Nel saber divino, si tiene alvedrio,

. . . .

No quiero estas dudas, porque es escusado
Sabellas ninguno al predicatorio;
Ni disputar si el Romano Papado
Tiene Poderio en el Purgatorio.

Eis aqui francamente revelada a origem de Reforma, antes de ella ser prégada na Allemanha! Como o senso commum do pobre poeta comico pôde tocar esta these! O Sermão é engenhosissimo e de uma ingenuidade que encanta; as allusões aos costumes do seculo XVI pullulam; é elle o primeiro que fala contra a intollerancia que se usava com os Judeus, obrigando-os a converterem-se á força. Na terceira parte do Sermão *Es por demas*, diz:

Es por demas pedir al judio
Que sea christiano en su corazon,
Tambien está llano
Que es por demas al que es mal cristiano
Doctrina de Christo por fuerza ni ruego;

Demoramo-nos falando d'este unico trabalho de Gil Vicente em 1506, porque d'aqui data a lucta com o partido clerical que procurava banir do nosso Codigo civil a justa tolerancia que até ao reinado de D. João II se teve em Portugal para com os mouros e ju-

deus. D'aqui em diante uma satyra penetrante e viva anima os Autos de Gil Vicente, pobre e morrendo na indigencia, mas sempre amigo e martyr da liberdade. Durante o anno de 1507 não apparece Auto algum, não que faltasse occasião, como no nascimento do Infante Dom Fernando, mas porque a carnificina de Lisboa contra os judeus deixara uma tristeza commum e um terror de incerteza.

O *Auto da Alma,* foi o primeiro Mysterio da Paixão, escripto por Gil Vicente; com elle rompeu o silencio de dois annos em que ficara; mais uma vez a Rainha Dona Leonor, a verdadeiramente protectora do theatro portuguez nascente, mandou que Gil Vicente compuzesse um Auto para a noite de Sexta feira de Endoenças. Nos Paços da Ribeira, em a noite da soledade de 1508, representou Gil Vicente diante de el-rei Dom Manoel, por mandado de sua irmã, o *Auto da Alma*, o primeiro completamente escripto em portuguez. Os personagens do *Auto* são de uma caracterisação difficil; apparecem a Alma e o Anjo Custodio, a Egreja, Santo Agostinho, Santo Ambrosio, Sam Jeronymo e Sam Thomaz, e pela primeira vez entram em scena dois Diabos. No velho drama anterior aos Mysterios, o *Ludus Paschalis*, representado no seculo XII, a Egreja apparecia em trajos de mulher de uma figura imponente; (1) é natural que

(1) Bernard Pez, *Thesaurus Anecdotorum*, t. II, P. III p. 187, traz esta peça achada na Abbadia de Tangarnese.

Gil Vicente seguisse a tradição liturgica. Elle mesmo nos dá a entender que a representou com habitos de mulher: «*Assi como foi cousa muito necessaria haver nos caminhos estalagens, para repouso e refeição dos cansados caminhantes, assi foi cousa conveniente que n'esta caminhante vida houvesse uma estalajadeira, pera refecção e descanço das almas que vão caminhantes pera a eternal morada de Deos. Esta estalajadeira das almas he a Madre Sancta Igreja...*» Como no *Ludus Paschalis*, dá-se aqui o triumpho da Egreja, não contra a Synagoga, porque Gil Vicente procurava evitar o tornar mais violento o fanatismo dos nossos reis contra essa raça attribulada, mas contra os Diabos da Theologia. Os Doutores que entram deviam apparecer de capa de asperges, como se representavam os patriarchas. O logar da scena foi mais uma vez na sala dos Paços da Ribeira em Lisboa, apparecendo um altar, que servia de meza da estalagem, e sobre elle duas urnas contendo os cravos, e a corôa de espinhos, que serviam de iguarias: «*a mesa he o altar, os manjares as insignias da paixão.*» «*Está posta uma meza com hua cadeira. Vem a Madre Santa Igreja com os seus quatro doctores.*» Pouco depois entra o Anjo Custodio com a Alma, á qual o Diabo vem tentar. Como introduziria Gil Vicente o Diabo em scena?

Rabelais, no livro IV, cap. 13 do *Pantagruel*, descreve a caracterisação dos Diabos em um Mysterio da Paixão feito em Poictou por Francisco Villon: «Ses diables estoit touts carapassonnés de peaulx de loups,

de veaux et de beliers, passementées de testes de mouton, de cornes de bœufs et de grands havets de cuisine; ceincts de grosses courrois, esquelles pendoient grosses cymbales de vaches, et sonnetes de mulets à bruit horrifique. Tenoient en main aulcuns bastons noirs pleins de fusées; aultres portoient longs tisons allumés, sus lesquels à chascun carrefour jectoient pleines poignées de parasine en poudre, dont sortoit feu et fumée terrible.» A parte que os Diabos faziam nos Mysterios era chamada *diablerie;* é natural que Gil Vicente conhecendo o theatro francez do seculo XV, adoptasse esta caracterisação do Diabo inventada por Villon. Os Diabos do Mysterio, antes da representação, corriam a cidade. Os documentos d'este uso, encontram-se entre nós em varias locuções da lingua portugueza. Temos: «*Viu-se o Diabo de botas, correu a cidade toda.*» Temos o: *Fazer diabruras*, e *Fazer Diabos a quatro*, que se derivam dos velhos Mysterios; em Rabelais se lê: *la grande diablerie a quatre personages*, (1) porque de ordinario as peças eram tanto mais dispendiosas e gostadas do publico, conforme o numero de diabos introduzidos em scena. O Diabo nos Mysterios da edade media foi o percursor de *Pathelin*, da *Celestina*, de *Arlequino*, de *Sganarello* e de *Figaro;* Gil Vicente comprehendeu os grandes recursos comicos que podia tirar d'este personagem. Na lingua portugueza a locução: *Anda o Diabo ás soltas*, faz lembrar o privilegio que em Chau-

(1) *Pantagruel*, cap. IV, p. 52.

mont se dava aos que representavam de Diabo, podendo viver á discripção durante oito dias; (1) temos outros adagios em que o Diabo entra sempre comicamente, como: «*Onde quer, o Diabo dispara uma tranca.*» No *Auto da Alma*, o Diabo vem tentar a Alma, que entra para a estalagem com o Anjo Custodio, appresenta-lhe um *brial* e ajuda-lh'o a vestir, calça-lhe uns *chapins de Valença*, por que a Alma está em trajos de mulher; dá-lhe depois um *colar* esmaltado de ouro, dez *aneis*, um *espelho*, e dois *pendentes* para cada orelha.

Esta tentação é feita durante a caminhada para a estalagem da Egreja, o que dá ideia de um acto. Logo que a Alma entrou com o Anjo para a estalagem o Diabo fica fóra fazendo grandes tropelias: «*Em quanto estas cousas passam, Satanaz passeia, fazendo grandes vascas, e vem outro Diabo.*» «*Estas cousas, estando a Alma assentada á mesa, e o Anjo junto com ella em pé, vem os Doutores com quatro bacias de cosinha cobertas, cantando* Vexilla regis prodeunt», e as põe na mesa, a qual benze Santo Agostinho. A Egreja lava as mãos limpa-se a uma toalha: «*Esta toalha de que aqui se alla, he a Veronica, a qual Santo Agostinho tira d'ante os bacios, e amostra á Alma; e a Madre Igreja, com Doutores, lhe fazem adoração de joelhos cantando:* alve, sancta Facies.» A Egreja logo apresentou as

(1) Charles Luandre, *Hist. du Diable*. Rev. des Deux londes, 1842, 15 de Agosto.

iguarias da sua meza; mostra a primeira: «*Esta iguaria em que aqui se falla, são os Açoutes; e em este passo se tiram os bacios e os presentam a alma e todos de joelhos adoram, cantando:* Ave flagellum.» «*Esta segunda iguaria de que aqui se falla, he a Corôa de espinhos; e em este passo a tiram dos bacios e de joelhos os Santos Doutores cantam:* Ave Corona spinarum.» A terceira iguaria é apresentada por Santo Agostinho: «*E a este passo tira Santo Agostinho os Cravos, e todos de joelhos os adoram, cantando:* Dulce lignum, dulcis clavus.» Depois de uma fala do Anjo: «*Despe a Alma o vestido e joias que lho inimigo deu.*» É então que Sam Jeronymo appresenta a quarta iguaria: «*Apresenta Sam Jeronymo á Alma hum Crucifixo, que tira d'antre os pratos; e os Doutores, o adoram, cantando:* Domine Jesu Christe.» «*E todos juntos, cantando* Te Deum laudamus, *foram adorar o moimento.*» Este Auto é de uma crença poetica profunda.

A parte exterior da decoração é de uma riqueza que só se poderia encontrar no palacio dos reis. Em guerra com o clero, era impossivel para Gil Vicente o obter as dalmaticas para os doutores e as insignias da paixão, se o não protegesse o grande gosto que por estas representações tinha a Rainha Dona Leonor, por quem fôra mandado compôr. Dom Manoel estimava mais as farças de folgar, como vimos na de *Quem tem farellos?* O *Auto da Alma* é um grande progresso na scena portugueza, no curto espaço de seis annos. A frequencia das representações não é tal, que possâmos induzir

a existencia de uma companhia de actores de que se servisse Gil Vicente; comtudo os divertimentos escholasticos, sempre em forma dramatica nas Universidades e Collegios, levam a crêr que Gil Vicente, tambem estudante nos seus principios, se servisse de escholares, que a pretexto de gosarem uma noite no passo, se dariam ao trabalho de estudar um papel. No anno de 1509 Gil Vicente não representou; a Rainha Dona Maria dera á luz o Infante Dom Affonso; n'esse mesmo anno o venerando Dom Francisco de Almeida, Vice-Rei da India, fôra morto ás mãos dos Cafres no Cabo da Boa Esperança! Não era propicia a occasião para uma festa dramatica. Em 1510 representou Gil Vicente *duas vezes* o *Auto da Fama*, a primeira diante da rainha Dona Leonor, que sempre tomara a peito defender estas composições do poeta, a segunda diante de el-rei Dom Manoel, na cidade de Lisboa, em Santos o Velho. N'este Auto se conhece a illustração não vulgar de Gil Vicente, fazendo falar aos seus personagens francez, italiano e hespanhol, como nos velhos *descorts* da edade media. No fim do Auto apparecia em scena um carro triumphal, em que a Fama portugueza é coroada pelas virtudes. Esta peça é propriamente uma farça, a que se deu o nome já vulgar de Auto, signal de que foi muito conhecida; isto se vê pelo titulo *Farça chamada Auto da Fama*. O intento do poeta é mostrar como Portugal se engrandeceu sobre todas as nações com a descoberta do Oriente e com as grandes navegações. No argumento nos explica a disposição do scenario:

«E porque antigamente a fama d'esta nossa provincia era em preço de pequena estima, significando isto, será a primeira figura huma mocinha chamada Portugueza Fama, guardando patas, a qual será requerida por França, por Italia, por Castella, e de todas se escusará, porque cada hum a quererá levar; e provará por evidentes rasões que este reino a merece mais de que outro nenhum. Pelo qual será posta no fim do Auto em carro triumphal per duas virtudes, s. Fé e Fortaleza.» — *«Entra logo a Fama, com um Parvo per nome Joane comsigo, careando suas patas.» «Deita-se Joane a dormir e entra o Francez.»* É n'esta parte que Gil Vicente dirige os requebros á Fama segundo o genio de cada povo; a Fama excusa-os alludindo ao estado politico de cada um, mostrando a superioridade das conquistas portuguezas; baldados todos os esforços do Francez, Italiano e Castelhano, *«a Fé e a Fortaleza vem laurear a Fama com uma corôa de louro... e a põe em seu carro triumphal com musica, e assy a levam e se acaba esta susodita farça.»* Este recurso scenico introduzido pela primeira vez por Gil Vicente, era já empregado nas festas da côrte de Dom João II. Por esta farça se vê, que foi Gil Vicente o poeta popular que primeiro sentiu a grandeza dos feitos portuguezes no Oriente, e não custa a acreditar que Luiz de Camões recebesse os primeiros estimulos para a composição dos *Lusiadas* d'esta farça muito conhecida, muito antes de se inspirar da leitura das *Decadas* de João de Barros. O motivo da composição do

Auto da Fama, acha-se nos successos militares portuguezes de 1510 aí citados:

E chegareis
A Goa e perguntareis
Se he ainda subjugada
Por peita, rogo ou espada?
Veremos se pasmareis.

N'este anno de 1510, Affonso de Albuquerque, Vice Rei da India, para se desafrontar da derrota de Calecut no anno antecedente, foi contra a ilha e cidade de Gôa, emquanto os naturaes andavam distrahidos com guerra contra o rei de Morsinga; entrou sem grande resistencia, abrindo-lhe depois as portas. Lançados fóra os portuguezes pelo Hidalcão, Affonso de Albuquerque arremeteu de novo com uma grande armada, e tomada outra vez a cidade, foi tamanha a carnificina e a crueldade, que os habitantes vencidos entregaram-se aterrados pedindo-lhe piedade. A outro successo das armas portuguezes n'este anno, se referem estes versos:

Sabei em Africa, a *maior*
Flor dos mouros em batalha,
Se se tornaram de palha
Quando foi na de *Azamor*.

E, sem combate
A trinta leguas dão resgate,
Comprando cada mez a vida;
E a atrevida Almedina
E Ceita se tornou parte.

Refere-se aqui o poeta á liga que os Mouros de Azamor e de Almedina fizeram para reconquistar Safi, d'onde era governador Fernando de Athayde; era grande o exercito dos mouros aliados, mas a disciplina dos soldados portuguezes os poz em fugida. Tristes glorias estas da devastação expoliadora, mas taes eram os sentimentos nacionaes no seculo XVI, e não ha povo que se não exaltasse com feitos que são hoje de vergonha. O Auto de Gil Vicente seria talvez escripto para alguma festa que celebrava estes triumphos; a ideia é engraçada e original, e nenhum talento poderia tirar mais resultado de frias allegorias no theatro, a não ser da crença arrebatada dos mysterios religiosos. A primeira representação diante da rainha Dona Leonor, seria por ventura por uma delicada lisonja allusiva aos esforços de seu defuncto marido para a descoberta da India, que elle não chegou a ver realisada. Por todas estas conjecturas se recompõe a vida moral do poeta e da sociedade portugueza, mostrando que condições de existencia davam para o desenvolvimento do theatro.

No anno de 1511 não houve representação dramatica na côrte; como em 1509, a posse de Gôa causara serios desastres. O Hidalcão pertendera reconquistal-a; morreu o governador da cidade no meio do assalto; não faltavam traições de Rosaleau, e conspiração dos negociantes ricos de Malaca para nos tirarem essa rica preza do Oriente. Todos estes successos explicam a ausencia dos divertimentos scenicos na côrte durante este anno. Em 1512, as armas portuguezas alcançaram grande

triumphos na India e na Africa; n'este mesmo anno a rainha Dona Maria dera á luz o Infante Dom Henrique, que veiu a ser o Cardeal rei. Eram tudo circumstancias que pediam um Auto do engraçado poeta. N'este anno representou Gil Vicente a farça do *Velho da Horta,* em que apparece o typo de uma alcoviteira perfeitamente caracterisada, que por vezes faz lembrar o velho typo da *Celestina*, de Rojas, cujo nome anda na tradição oral portugueza na allusão á *Madre Celestina encantadora.* Esta farça do *Velho da Horta,* chamado Fernandianes, é do genero das farças dos *clercs de la Bazoche,* que deram mais amplitude aos *Mysterios* da *Confraria da Paixão*, creando as *Moralidades*, personificação allegorica e satyrica dos vicios, com referencias a personalidades. As *Moralidades* exigiam um scenario pouco complicado, por que a acção era tirada da vida burgueza; os personagens não passavam de dez. Os *clercs de la Bazoche* eram aprendizes de Direito e officiaes de justiça; n'esta mesma farça Gil Vicente não se esquece de citar a pena infamante da carocha, e dos açoutes dados na Alcoviteira. Estas circumstancias mostram que a farça fôra representada em Lisboa, apezar de se não declarar na rubrica historica. Como em uma farça bazochiana, Gil Vicente allude na ladainha de Branca Gil aos fidalgos da côrte de Dom Manoel e ás Damas, que provavelmente assistiam á representação; ahi dirige uma strophe a João Fogaça, poeta da côrte (1), a Tristão da Cunha, e Simão de Sousa, poetas

(1) *Cancioneiro geral*, fol. 88, v. col. 3.

do *Cancioneiro* (1), a Martim Affonso de Mello, (2) a D. João de Menezes afamado nos serões do passo pelos seus versos, (3) a Dom Anrrique (4) e ao Barão de Alvito tambem trovadores palacianos (5), a Garcia Moniz, a Gonçallo da Silva e Commendador Mór de Avis, cujas aventuras amorosas e chistes engraçados se encontram nos versos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Gil Vicente allude a todas essas intrigas namoradas com as damas da côrte, o que prova que todos elles assistiram á representação da farça do *Velho da Horta;* na ladainha de Branca Gil, cita os amores das damas da côrte que alli estavam tambem presentes, Dona Maria Anriqués, D. Joanna Mendonça (6), D. Joanna Manoel, Dona Catherina de Figueiredo namorada de Simão Sousa que tantas poesias lhe dedicava; nomeia Dona Maria de Calataud, e Dona Beatriz de Sá a quem os poetas do *Cancioneiro* tanto exaltaram cantando a sua esquivança. (7)

D. Beatriz da Silva, D. Margarida de Sousa, D. Violante de Lima, D. Isabel de Abreu, D. Maria de Athaide, ornavam o serão do paço n'essa noite do Auto; Gil Vicente distribuia as graças e as allusões aos amores escondidos e aos versos que elles motivavam; devia

(1) *Canc. geral*, fol. 193, v. col. 1, e folha 111, col. 1.
(2) Ibid. fol. 106, v. col. 1.
(3) Ibid. fol. 15, col. 2.
(4) Ibid. fol. 180, v. col. 3.
(5) Ibid. fol. 166, col. 3.
(6) Ibid. fol. 150, col. 1.
(7) *Ibid.* fol. 152, col. 1,

de ser um divertimento intimo, como nenhuma côrte da Europa então gosava. Tinha rasão Sá de Miranda, quando no reinado de Dom João III, se queixava da decadencia dos *celebrados serões* de Portugal.

O logar da scena era em uma sala do paço; fingia uma horta com flôres, dentro da qual passeava um velho casado, que se apaixonou por uma rapariga que alli veiu; uma alcoviteira vem offerecer-se para seduzil-a, e assim tira de uma vez ao velho trinta cruzados para um brial e uns toucados, de outra mais cem cruzados para uma vasquinha, tres onças de retroz e um firmal com rubis, e mais dez cruzados pela sua agencia. Não admira que este assumpto não chocasse as damas da côrte, porque nas trovas do *Cancioneiro* se encontram scenas decameronicas que se versejavam entre os pannos de raz ao serão, com uma frescura de palavras egual á dos contos do jardim de Pampinêa. Por effeito das muitas pestes que desvastaram Portugal no seculo XVI, não admira que na côrte se adoptasse a receita que Boccacio diz se usara na grande peste de Florença de 1348. O melhor, que tudo, é que Gil Vicente, insensivelmente, no pensamento da farça, que se resume n'estes versos:

> Se os jovens namoradores
> Os mais tem fins desastradas
> Que farão as cans lançadas
> Na côrte dos amadores?

fazia uma satyra futura contra El-Rei Dom Manoel, já velho, que tornou a casar pela terceira vez

com a Infanta Dona Leonor, namorada de seu filho Dom João III. Pelo menos o tempo tornou o *Velho da Horta* uma verdade da nossa historia. O gosto geral que produziu na côrte esta *moralidade* de Gil Vicente, descobre-se porque o vemos apparecer successivamente nos dois annos seguintes; os seus Autos tornavam-se uma necessidade para o fausto aristocratico.

D'esta vez Gil Vicente adopta uma nova designação para as suas composições theatraes; a sua primeira *Tragicomedia*, foi representada em Lisboa em 1513, diante de El-Rei Dom Manoel, na partida de Dom Jaime, Duque de Bragança e de Guimarães, que, em castigo ou recompensa de ter assassinado barbaramente sua mulher por suspeitas de aleivosia com o seu pagem nobre Antonio Alcoforado, foi mandado tomar Azamor, commandando uma frota de dezeseis mil infantes e dois mil cavallos. A Tragicomedia intitula-se *Exortação de guerra;* aí apparecem os heroes dos poemas novellescos do Cyclo greco-romano da edade media, Achilles, Anibal, Heitor, Scipião, Policena e Pantasilêa, misturados com dois Diabos e um Clerigo, nove figuras, tornadas talvez já convencionaes como as da *commedia sostenuta* italiana. O Clerigo é dado á Nigromancia, e faz as suas práticas em scena para esconjurar dois Diabos, que apparecem de repente; aqui o poeta allude ao Infante Dom Luiz, que a este tempo tinha sete annos de edade, e por certo gostaria mais do que ninguem d'estes serões dramaticos; allude tambem ao principe Dom João:

E vós Principe excellente,
Dae-me alviçaras liberaes
Que vossas mostras são taes
Que todo o mundo é contente.

D'estas mostras, diz Frei Luiz de Sousa: «crecia o Principe e descobria muito entendimento, e para tudo habilidade e engenho.» (1)

A este tempo escrevia João de Barros a sua novela cavalheiresca de *Clarimundo*, e o principe ia lendo os cadernos como saíam da mão do venerando historiador. Esperanças de Nero, que o rei-inquizidor fez tão cedo mentirem. N'esta Tragicomedia cita Gil Vicente a Infanta Dona Isabel, que casou com Carlos v:

Por vós mui formosa flor
Infanta Dona Isabel,
Foram juntos em tropel,
Por mandado do Senhor
O céo e sua companha,
E julgou Jupiter Juiz
Que fosseis Imperatriz
De Castella e Allemanha.

O casamento foi em 1526, celebrado tambem pelo poeta na Tragicomedia do *Templo de Apollo*. Na *Exortação de Guerra* cita o Infante Dom Fernando; mas a prophecia da tranquilidade e prosperidade saíu ao contrario. A sua desgraça explicará a ecloga *Aleixo*,

(1) *Annaes de D. João III*, p. 7.

de Sá de Miranda; (1) tambem cita Gil Vicente a Infanta D. Beatriz, que casou com o Duque de Saboya, apesar da prophecia:

Que haveis de ser casada
Nas partes de flor de lis.

Aqui se dirige Gil Vicente aos Fidalgos da côrte, que, por influencia da architectura italiana, começada a introduzir em Portugal no tempo de Affonso v, edificavam grandes e sumptuosos palacios:

Oh deixae de edificar
Tantas camaras dobradas,
Mui pintadas e douradas
Que he gastar sem prestar.
. . . .
Não queiraes ser *genovezes*,
Senão muito portuguezes,
E morar em casas pardas.

Depois se dirige ás damas, para que dêem os seus adereços para ajudar esta guerra santa; e não se esquece de atirar ao alto clero, que frequentava a côrte, esta estocada de frente:

E vos priores honrados,
Reparti os Priorados
A Suiços e soldados,
Et centum pro uno habetis.
A renda que apanhaes
O melhor que vós podeis,

(1) Tratado na *Historia dos Quinhentistas*, inedita.

Nas igrejas não gastaes,
Aos felizes pouco daes,
E não sei que lhe fazeis.
Dae a terça do que houverdes
Para Africa conquistar......

D'esta Tragicomedia se deduz, que assistiram á representação alguns dos soldados expedicionarios, como se vê n'esta allocução:

E a gente popular
Avante! não refusar,
Ponde a vida e a fazenda,
Por que para tal contenda
Ninguem deve receiar.

O poeta em uma rubrica, descreve o modo como terminou o Auto: «*Todas estas figuras se ordenaram em caracol e a vozes cantaram e representaram...*» Cantando uma *soiça,* talvez um rufo com a boca imitando tambores, sahiram da scena. O que aqui não apparece de novidade scenographica, vemol-o na audacia com que o poeta verbéra alguns vicios da côrte. Cresce o partido contra elle; por emquanto protege-o com a admiração pelas suas obras a velha rainha Dona Leonor. Ai d'elle quando se lhe acabar este valimento, que a historia não conta, mas que se encontra nas continuas instancias para que o poeta compozesse Autos engraçados para as festas e serões da côrte. A Tragicomedia *Extortação de Guerra,* seria representada a 14 de Agosto de 1513, porque a 15 d'este mez partiu o

Duque para a expedição de Azamor, como se vê pelas trovas de Luiz Anrriques:

> A quinze d'Agosto de treze e quinhentos
> . . . .
> O duque eyçelente, *nosso guyador*,
> dom James, da casa d'antigua Bragança,
> de jente levando muy grande pujança
> gerall capitam *partio* vencedor. (1)

Como se deduz, Luiz Anrriques tambem foi na expedição; e por certo estes e outros poetas da côrte tomariam parte como actores e comparsas na tragicomedia de Gil Vicente.

> Eram quatrocentas as velas d'armada
> sobre çinquoenta, sem huma faltar...

A descripção de Luiz Anrriques é minuciosa e importante para a historia; tiramos apenas o bastante para mostrar quanto influiria para a pompa da festa celebrada por Gil Vicente.

No anno seguinte, de 1514, representa Gil Vicente a comedia do *Viuvo;* na rubrica historica não declara diante de quem e em que logar a representara, circumstancia que levaria a acreditar ser talvez esta a primeira comedia que se representou fóra do paço, diante do povo. Não é assim; em uma scena em que o poeta se dirige a Dom João III, ainda principe, que

(1) *Canc. geral*, fol. 136, col. 1.

estava no serão, se vê que foi representada a farça do *Viuvo* diante de Dom Manoel.

A scena passa-se em Burgos; é um viuvo que tem duas filhas, e o principe Dom Rosvel para namoral-as finge-se criado broma: «*Segue-se como D. Rosvel, principe de Huxonia, se namorou d'estas filhas do Viuvo; e porque não tinha entrada, nem maneira pera lhes falar, se fez como trabalhador ignorante, e fingiu que o arrepelaram na rua e entrou acolhendo-se em sua casa.*» É bello ver como Gil Vicente adivinhou este typo de Almaviva, que se apaixona pelas duas innocentes Rosinas. Dom Rosvel, conhecido com o nome de Juan de las Brozas, anda acarretando e cantando; o amor pelas duas irmãs encantadoras alegra-lhe a vida. N'isto Dom Rosvel despe as roupas de trabalhador, e mostra-se um verdadeiro principe.

Qual das namoradas escolherá? Aqui o genio inventivo de Gil Vicente descobre uma situação original; assistia ao serão o principe Dom João III, então de edade de doze annos, no periodo em que a imaginação não deixava perder nenhuma d'aquellas graças da scena portugueza. As duas noivas da comedia dirigiram-se para o principe real, pedindo que sentenceasse qual d'ellas deveria casar com D. Rosvel; com grande aprasimento da côrte, Dom João III decidiu pela irmã mais velha. Eram estes os symptomas de entendimento que dava, de que fala Frei Luiz de Sousa. D'esta scena se conclue, que o theatro estava á mesma plana dos espectadores, *que os actores* representavam não em

tablado levantado, mas sobre o sobrado, e que os ouvintes estavam assentados em volta da sala onde se collocava o estrado real.

Eis como Gil Vicente indica a disposição da scena: «*Tirou D. Rosvel o chapeirão, e ficou vestido como quem era; e foram-se as moças a el-Rei Dom João III sendo principe, (que no serão estava) e lhe perguntaram, dizendo:*

> Principe, que Dios prospere
> Em grandeza principal,
> Juzgad vos:
> La una Dios cazar quiere,
> Dicid ora, señor Real
> Cual de nos.

Julgou o dito Senhor que a mais velha casasse primeiro...» «*Andando D. Gilberto, irmão de D. Rosvel, correndo o mundo em busca de seu irmão, por inculcas veiu ter com elle... Tomou D. Rosvel a Paula pela mão, e D. Gilberto a Melicia. E n'este passo veiu o pae d'ellas, e cuidando que era d'outra maneira, se queixa...*» N'isto o Viuvo conhece a gerarchia e intenção dos namorados. «*Vão-se as moças vestir de festa, e vem quatro cantores*, que preênchem a scena até que *vem as moças vestidas de gala, e entra o Clerigo com o Viuvo*, e casa-os, terminando a comedia com a moralidade do *crescite et multiplicaminor*. A estructura da comedia de *Viuvo* é perfeita; Gil Vicente comprehendeu bem cedo como se podia transportar para a scena a *vida da sociedade* burgueza do seculo XVI; como artista

dramatico sabe crear o *caracter* e seguil-o na sua logica inflexivel. Para bem definir esta composição, parece um *veaudeville* de Scribe, representado em um theatro moderno.

O motivo da representação d'esta comedia coincidirá, pelo facto de ser no anno de 1514, com as festas que precederam a grande embaixada que mandou el-rei Dom Manoel ao papa Leão x n'este anno. Ia na embaixada Tristão da Cunha, que assistira dois annos antes á representação do *Velho da Horta*. N'esta embaixada, em que o monarcha de Portugal mandava para Roma as páreas do Oriente, foi uma panthera e um grandioso elephante, que assombrava o povo passeando pelas ruas da cidade eterna. A contar d'este tempo os discipulos da eschola de Raphael introduziram a fórma grotesca do elephante nos seus ornatos e arabescos.

O genio democratico de Gil Vicente não aceitava estas bajulações a Roma; assim a comedia, em vez de ser uma insipida allegoria á homenagem de Dom Manoel, foi uma engraçada e bem urdida peça de costumes em que o poeta se elevou ao conhecimento do theatro moderno; não acontecia assim quando a festa era legitimamente nacional, então as allegorias e personificações tornavam-se realidades eloquentes. A Leão x, orgulhoso de appresentar na sua côrte as comedias de Bartholomeu Torres de Naharro, contaria Tristão da Cunha os bons serões de Portugal, como se passavam entre os chistes e coplas dos trovadores guerreiros e os

Autos maliciosos de Gil Vicente. A contar d'este tempo é que a sua grande fama de auctor dramatico se espalhou pela Europa, chegando a representar-se-lhe mais tarde o *Auto da Lusitania* em Bruxellas, e a ser conhecido por Erasmo na Hollanda, asylo unico da liberdade da consciencia e da intelligencia no seculo XVI.

No anno de 1515, não representou Gil Vicente Auto algum ou comedia na côrte; este anno viu a morte de Affonso de Albuquerque, deposto do logar de Vice-Rei da India por intrigas politicas e suspeitas de traição; os desastres da expedição de Africa, e os triumphos dos reis de Fez e Maquinés não permitiam a festa de um Auto, que era por assim dizer publica.

Bem vontade teria Gil Vicente de celebrar o nascimento do Infante Dom Duarte.

Grande tristeza reinaria na côrte de Dom Manoel, e principalmente no reino em 1516, por isso que este anno não teve Gil Vicente occasião de representar algum Auto. Foram tamanhas as desgraças dos nossos guerreiros na Africa, tão grande a mortandade e a perda das conquistas, que Dom Manoel esteve a ponto de abandonar aquellas emprezas; a revolta dos Mouros de Vleidambran, commandados por Rah-Beuxamut, que queria rehaver a sua formosa mulher *Hoté*, que lhe fôra roubada, deu causa a um dos destroços mais atrozes da nossa historia. O lucto e descontentamento geral era profundo. Como poderia Gil Vicente continuar na senda engraçada da farça de *Quem tem farellos?* do *Velho da Horta,* do *Viuvo?*

O *Auto das Fadas* não traz data na rubrica historica que o dá como representado; por uma situação que ali appresenta, em que uma Fada vae offerecer sortes ao Rei, á Rainha, ao Principe, á Infanta Dona Isabel e á Infanta Dona Beatriz, se deduz que foi representada esta farça no reinado de Dom Manoel, estando ainda viva a rainha Dona Maria, e portanto antes de 1517; de facto no anno de 1515 e 1516 não apparecem Autos de Gil Vicente apontados como tendo sido representados na côrte, e em um ou outro d'estes annos é provavel que fosse representada, accrescentando que, durante o tempo que Gil Vicente representou na côrte de Dom Manoel, nunca se passaram dois annos consecutivos que não produzisse algum Auto.

A côrte portugueza era fanatica, estimava mais as representações devotas, os assumptos da liturgia. Assim vemos Gil Vicente retrogradar á sua primeira maneira e representar um *Mysterio* em 1517.

No *Auto da Barca do Inferno*, continuado em 1518 e 1519 no restante da assombrosa trilogia dantesca, vêmos impresso o caracter maritimo d'este povo. O Auto da *Barca do Inferno* é uma allegoria do paganismo tornada mais uma vez christã pela audacia de Gil Vicente. Ali a *Dansa dos Mortos*, que foi como um mal de San Guy das imaginações da edade media, ali apparece no alvoroto de uma viagem. Sobre udo para o conhecimento dos recursos dramaticos de ue Gil Vicente dispunha, é que se torna importantismo este Auto. A scena representa um golpho ou

braço de mar com duas barcas; já nas festas feitas por Dom João II em 1481, appareceram na sala muitas naus, que Gil Vicente, que frequentou a côrte d'aquelle monarcha, talvez visse ou ouvisse falar d'ellas. Ruy de Pina descreve esse *momo*, em que Dom João II: «entrou pelas portas da sala com hua grande frota de grandes navios, mettidos em pannos pintados de bravas e naturaes ondas do mar, com grande estrondo de artilherias que jogavam, e trombetas e atabales e ministrees que tangiam, com desvairados gritos e alvoroços d'apitos, de fingidos Mestres, Pillotos e Mareantes vestidos de brocados e sedas, e verdadeiros e ricos trajos alemães.» (1) Em uma nação que possuia o dominio dos mares, todos os folguedos ressentem-se da preoccupação que a animava. N'este Auto representado em 1517, Gil Vicente aproveitava-se talvez do que restava da frota da festa de 1481; em um Auto representado em 1527, a *Nau de Amores*, apparece outra vez em scena um navio do tamanho de um batel. Gil Vicente em uma rubrica descreve o scenario da *Barca do Inferno*: «*E por tratar d'esta materia põe o Autor por figura que no dito momento* (da morte) *ellas* (as almas) *chegão a hum profundo braço de mar, onde estão dois bateis: um d'elles passa pera a Gloria, outro pera o Purgatorio.*» Como se fingiria o mar na scena portugueza em 1517, já o vimos pela descripção de Ruy de Pina. Gil Vicente dá o

(1) Chron. de D. João II, p. 126, — nos *Ineditos da Academia.*

nome de scena, ao que nós hoje chamamos acto. Falando d'esta trilogia ou perfiguração diz: «*He repartida em trez partes, s. de cada embarcação huma scena.*» Tambem na rubrica da *Comedia de Rubena,* diz: «*A seguinte comedia é repartida em trez scenas.*» Estas scenas são partes ou continuações, que ás vezes se representavam com intervallo de annos. Quando o theatro portuguez inaugurado por Gil Vicente, se entregou á imitação da comedia hespanhola, fundaram-se estas denominações; as comedias começaram a ser divididas em *jornadas*. «E tambem os poetas, nas suas comedias, que são mais proprias para recreação e passatempo, dividiram a obra em actos, *a que agora se chamam jornadas,* e essas repartiram em scenas; e por divertida gravidade e decoro das pessoas introduzidas inventaram os comicos modernos Entremezes e bayles.» (1) O *Auto da Barca do Inferno*, pela natureza da composição era destinado para ser representado na capella do palacio; como a segunda mulher de Dom Manoel, a rainha Dona Maria, estava doente, foi representado na camera, para distraíl-a: «*foi representada de camara, pera consolação da muito catholica e sancta rainha D. Maria, estando enferma do mal de que falleceu, na era do Senhor, de 1517.*» Para uma criatura fanatica e doente, este Auto seria um pezadello para os ultimos momentos da vida; a rainha morreu de trinta e cinco annos de edade, a 7 de

(1) Francisco Rodrigues Lobo, *Côrte na Aldeia*, p. 232.

Março; portanto o Auto foi representado ainda em Fevereiro de 1517. Nos *Mysterios* francezes, como no da *Resurreição*, o Inferno era fechado, ao contrario do Purgatorio e Paraiso; abria-se em fórma de uma grande bocca de dragão que lançava fogo pelos olhos e narinas. (1) Na scena de Gil Vicente, um Anjo está dentro de uma barca, servindo de arraes do céo, e ninguem entra para a sua barca; na do diabo, entram fidalgos, onzeneiros, um frade, uma alcoviteira, um judeu, um corregedor, um procurador, um enforcado e quatro cavalleiros, ao todo dezesete personagens; o fidalgo entra acompanhado do moço que lhe traz uma cadeira; o sapateiro entra carregado de fôrmas, signal allusivo, com que Gil Vicente dava a conhecer o officio; o frade traz uma moça pela mão, e joga a espada com o Diabo. O frade, pelo que se deduz, era de Sam Domingos, dos que introduziram em Portugal a Inquisição, contra os planos dos quaes tanto trabalhou Gil Vicente. A scena da esgrima é completa; o frade dá um golpe *contra sus*, um *fendente, espada rasgada, anteparada, talho largo*, um *revés, córte na segunda guarda*, uma *guia*, um *revés da primeira*, a *quinta da primeira guarda*, etc. Todos estes recursos ainda são empregados na scena moderna. As diversas figuras entravam para a barca por uma prancha; o judeu *traz um bode ás costas;* o corregedor annuncia a sua gerarchia chamando o da barca. Com o mesmo genio

(1) Fournel, op. cit., p. 6.

sarcastico de Rabelais, Gil Vicente apóda os jurisconsultos cesaristas, que firmaram o poder real. Sobre tudo, o genio inventivo do poeta revela-se no sublime final da *Barca do Inferno;* quando ella já está cheia, prestes a largar: «*Vem quatro cavalleiros da ordem de Christo, que morreram nas partes de Africa e vem cantando a quatro vozes uma letra...*» São os unicos que entram para a *Barca da Gloria.* Esta scena devia produzir na côrte uma emoção profunda, porque no anno antecedente, 1516, fôra o grande desastre da Africa, morrendo n'essa gigante catastrophe, preludio de Alcacer-Kibir, a flôr da cavalleria portugueza. Os anjos chamam os cavalleiros:

> Oh cavalleiros de Deos
> A vós estou esperando;
> Que morrestes pelejando
> Por Christo, senhor dos ceos,
> Sois livres de todo o mal,
> Sanctos por certo, sem falha;
> Que quem morre em tal batalha
> Merece paz eternal.

Estas palavras do popular Gil Vicente ainda hoje lidas, conhecida a situação em que foram declamadas, depois de se vêr a grandeza da mortandade de 1516, arrancam lagrimas e fazem estremecer. Por isto o poeta era amado da côrte, porque sabia tirar vibrações immensas da alma portugueza. O melhor commentario das peças d'este homem de genio é a historia de Portugal no seculo XVI.

A *Barca do Purgatorio* é do numero das represen-

tações de *capella;* foi representada nas matinas do Natal de 1518, no Hospital de Todos os Santos em Lisboa, que teve o privilegio dos *pateos das comedias,* desde 1588 até 1743. Os personagens são lavradores; a este tempo já D. Manoel estava casado com a sua terceira mulher D. Leonor; o auto principia com uma symphonia ou barcarola-romance, cantada a trez vozes pelos anjos que entram em scena remando; o lavrador vem *com seu arado ás costas,* com um largo *chapeirão.* A representação do Auto foi á noite, para o effeito da luz ajudar a illusão da scena:

> Este serão glorioso
> Não he de justiça não,
> Mas todo mui piedoso...

N'este Auto introduz Gil Vicente pela primeira vez uma criança; logo que os diabos puderam arrepanhar um taful, saem cantando uma cantiga muito desafinada; os Anjos cantando levam o menino.

O Auto da *Barca da Gloria* foi representado em Almada, diante de el-rei Dom Manoel em 1519; a demora da representação das trez partes da trilogia dependia da espera das trez epocas do anno em que se costumava representar *Mysterios,* o Natal, os Reis, e a Paschoa. Pela natureza d'esta ultima parte das *Barcas,* e pelo apparecimento de Jesus no fim do Auto, se vê que seria representado em sabbado da alleluia ou domingo da ressurreição. Os personagens da *Barca da Gloria* demandam uma caracterisação riquissima;

Papa, Cardeal, Arcebispo, Bispo, Imperador, Rei, Duque, Conde, apparecem vestidos segundo as suas gerarchias. N'este cortejo a *Morte* é o personagem principal, que anda na vertigem da sua ronda arrebatando estas vidas. O que todos os outros povos fizeram pela Pintura e em poemas populares, Portugal deu-lhe a forma dramatica, imprimiu-lhe o sentimento maritimo de que estava possuido. Nos velhos Mysterios, os mortos que os Diabos arrebatavam, eram levados para fóra da scena em carretas e padiólas. Como representaria Gil Vicente o typo tremendo da edade media — a Morte! A scena representa ainda o mesmo braço de mar: «*Primeiramente entram cinco Anjos cantando, e trazem cinco remos, com as cinco chagas, e entram no seu batel.*» O Auto, á maneira dos Mysterios, abre com a costumada symphonia ou *rondel;* entra em scena o Diabo, sempre comico, depois a Morte, e altercam entre si; a Morte vem trazendo para a scena o Conde, o Duque, o Rei e todos os outros altos dignatarios; tudo isto leva a crêr que Gil Vicente conhecia os assombrosos poemas da *Dansa da Morte,* da velha poesia franceza, que se imitaram em todas as linguas da Europa; no seu Auto segue a mesma cathegoria dos personagens, como se seguia em todos os poemas em geral. A *Barca da Gloria* completa o quadro da edade media portugueza, ligando a nossa litteratura ás tradições poeticas dos povos latinos; no theatro assombrava mais as imaginações, do que na simples leitura de truncados poemas de folha volante. Logo que a Morte trouxe to-

dos os personagens, «*Nota que neste passo os Anjos desferem a vela em que está o crucifixo pintado, e todos assentados de joelhos, lhe dizem cada um sua oração.*» Os Anjos começam fazendo a manobra sem attenderem ás differentes supplicas: «*Não fazendo os Anjos menção d'estas preces, começaram a botar o batel ás varas, e as Almas fizeram em roda hua musica a modo de pranto, com grandes admirações de dor; e veiu Christo da ressurreição, e repartiu por ellas os remos das chagas, e as levou comsigo.*» Esta rubrica confirma que o Auto fóra representado no sabbado da Alleluia; o apparecimento de Christo revela grande progresso no machinismo scenico. No *Mysterio da Assumpção*, do velho theatro francez, tambem Jesus Christo apparece em scena ao som de canto de orgão e de flammas brilhantes, para levar sua mãe; nos Mysterios não era a parte de Christo das mais faceis, que o que a representasse não fosse obrigado por um juramento; por que tendo de elevar-se para o ar, ou de desapparecer de repente, a imperfeição do machinismo scenico muitas vezes compremetteu a vida do pobre actor que piedosamente violava as leis naturaes.

A Trilogia das *Trez Barcas*, é a Divina Comedia popular portugueza; Dante reduziria o seu poema a esta forma quando o representou diante do povo sobre o Arno.

Nos *Exemplos* da edade media portugueza já se encontra a allusão ás *barcas*, como a representação da passagem da vida.

Vem no *Leal Conselheiro*, de El-Rei Dom Duarte: «tam grande sandyce he con atrevimento da boa voontade de Deus desprezar o estado das virtudes, e escolher o estado dos pecados, como seria se algun quizesse passar algun ryo perigoso e tormentoso e achasse *duas barcas*, hua forte e segura e muy bem aparelhada, e em que raramente algun se perde, e por a mayor parte todos em ella se salvam, e a outra, velha, fraca, podre, rota, em que todos se perdem, ou alguns poucos se salvam. A *barca* firme, e segura, e forte, e bem aparelhada o estado das virtudes hé, e de boo e sancto viver, honesto e sem querella de Deos e do proximo, em que muy poucos parecem, e a maior parte se salva em tal estado, assy era a *barca* segura, (1) podem navegar seguramente, e passar sem perigo por as ondas da tormenta d'este mundo a, porto seguro e de prazer que he a gloria. A *barca* fraca, pobre, rota, o estado dos pecados he, e da maa, corrupta e dessoluta vyda em tal estado assy como em *barca* podre nom pode com segurança e sem perygo os tormentos da presente vida passar, nem a porto de folgança e desejado aportar, e que alguns se salvem esto he de veentuira, ou por algun segredo juyzo de Deos, acerca d'algua singullar pessoa...» (2) O pensamento da trilogia de Gil Vicente estava no gosto da sociedade portugueza; o capitulo do *Exemplo* de Dom Duarte, mostra-nos que

(1) Gil Vicente: Á barca, á barca segura!
Guardar da barca perdida.

(2) Edição de Paris, p. 447.

muitas vezes seria esta comparação lançada do pulpito para um povo crente o entristecido por constantes provocações ao fanatismo.

Uma vez entrado na comedia burgueza, dos *clercs de la Bazoche,* Gil Vicente não estava á sua vontade nos *Mysterios,* que escrevia mais para comprazer com o humor sombrio da côrte portugueza. A contar do anno de 1513, o poeta raras vezes tornou a representar um mysterio ou moralidade; a sua musa queria secularisar-se, em vez de allegorias devotas queria intrigas e peripecias das paixões da vida usual. Que immenso campo lhe não offereciam os novos costumes, os novos interesses e situações do commercio, navegação e guerra da India. Sá de Miranda, dizia que tinha mais medo a essas perfumarias, do que de todos os planos ambiciosos de Castella; e na perturbação dos costumes populares, vira correr o dinheiro indiano chamado *pardaus,* por Cabeceiras de Basto! Symptomas em que o genio comico profundo de Gil Vicente acharia largo assumpto para jocosas moralidades. Satisfeito o empenho da côrte portugueza com o mysterio das tres *Barcas,* Gil Vicente lançou-se para explorar o campo que a vida social lhe éstava indicando.

A *Farça dos Physicos* não traz data nem logar da representação; pela leitura d'ella se deduzem factos talvez sufficientes para lhe determinar a epoca. O Physico Torres começa assim um discurso:

Bissexto é o anno agora,
Em Piscis estava Jupiter, etc.

e no fim da farça diz o Clerigo:

> Vay me á la huerta de amores
> Y traere uma ensalada
> Por Gil Vicente guisada,
> E diz que otra de suas flores
> *Para Pascoa* tien sembrada.

Percorrendo os annos que foram bissextos desde o principio do seculo XVI, sómente no anno de 1508, terceiro bissexto, é que Gil Vicente representou nas Endoenças o *Auto da Alma,* nos Paços da Ribeira, por mandado de D. Manoel, diante da rainha D. Leonor, sua irmã. N'este mesmo anno de 1508 foi a tentativa da tomada de Malaca, e na farça se diz:

> E elle fallou-me em Malaca.

Todas estas circumstancias fariam crêr que a *Farça dos Physicos* fôra representada antes do *Auto da Alma,* no anno de 1508. Um outro facto nos faz attribuir esta farça ao anno de 1519, se é que na fala do Physico Torres se refere a celebre anedocta da arte de *Leste e Oeste:*

> Topei alli com Mestre Gil
> E com Luiz Mendes, assi
> Que praticamos alli
> *O Leste e o Oeste* e o Brazil,
> E lá lhe dei rasão de mi.

Em umas trovas a Felippe Guilhem, conta Gil Vicente uma anedocta que parece explicar estes versos: «O anno de 1519, veiu a esta côrte de Portugal hum Felipe Guilhem, Castelhano, que se dizia que fôra boticario nel Porto de Santa Maria; o qual era grande logico, e muito eloquente de muito boa pratica, que antre muitos sabedores o folgavam de ouvir: tinha alguma cousa de mathematico; disse a El-Rei que lhe queria dar a arte de *Leste a Oeste,* que tinha achada. Para demostra d'esta arte fez muitos instrumentos, antre os quaes foi um astrolabio de tomar o sol a toda hora....» Chamaram-se os sabios do reino, principalmente Francisco de Mello, que *sabia sciencia avondo,* e pela excellente informação que deram, deu o monarcha ao belfurinheiro uma grande tença; vindo á côrte um mathematico do Algarve, conheceu logo o embuste e antes que o revelasse, Felipe Guilhem fugiu, sendo por denuncias prezo em Aldeia Gallega. Este facto concorda com o verso da *Farça dos Physicos;* a promessa do Auto para a Paschoa seria realisada no *Auto da Barca da Gloria;* porém para valer a hypothese é necessario que o verso:

Bissexto é o anno agora

se entenda como futuro: *bissexto vae ser agora,* porque o anno de 1520 o foi. Aqui ficam indicadas as duas conjecturas, sendo esta ultima a mais provavel; no anno de 1519, representou trez Autos e uma Tragicomedia,

ao todo cinco peças, se attribuirmos a este anno a *Farça dos Physicos,* o que ainda assim não chega á fecundidade do poeta no anno de 1527.

No anno de 1519, encontramol-o em Almada representando o *Auto da India,* farça assim chamada vulgarmente: «*Á farça seguinte chamam Auto da India.*» O que denota não ser o poeta quem a intitulou, mas aquellas pessoas que se deliciaram com ella.

O enredo é uma formosa anedocta, tirada dos novos costumes portuguezes: «*Foi fundada sobre que hua mulher, estando já embarcado para a India seu marido, lhe vieram dizer que estava desviado, e que já não ia; e ella de pezar está chorando.*» Camões tambem escreveu uns versos a favor de uma rapariga presa no Limoeiro, por não ter sabido guardar fidelidade a seu marido que estava na India. (1)

Gil Vicente pressentia largo assumpto para risadas; a comedia foi representada diante da Rainha Dona Leonor, não d'esta vez já a viuva de Dom João II. Aqui se abre um precipicio para Gil Vicente; reina na côrte uma formidavel intriga entre el-rei Dom Manoel e seu filho, o herdeiro da corôa, Dom João. Isto explicará talvez em parte as desgraças futuras do poeta.

(1) Petiçom feita ao Regedor. de hua nobre moça, presa no Limoeiro da Cidade de Lisboa, por se dizer que fizera adulterio a seu marido que era na India. Obras de Camões, Part. II, p. 47, ediç. de Franco Barreto, de 1669.

A 7 de Março de 1517 morrera a rainha Dona Maria do laborioso parto do Infante Dom Antonio; n'esse mesmo anno, em Septembro, mandou Alvaro da Costa propôr secretamente a Carlos V o casar com sua irmã Dona Leonor. A este proposito conta Frei Luiz de Sousa: «Espantou-se o reino, sentiu-se o Principe. Extranhava o povo vêr um Rei por muito prudente reputado, sem dar mais tempo ao nojo e memoria de uma Rainha de tanto merecimento, como era a defuncta, (cousa que até entre gente popular causa escandalo) pôr em obra casar-se; e em idade crecida, com a casa cheia de herdeiros: e sobretudo com barbas brancas, buscar mulher muito moça e com fama de formosa para madastra do oito filhos; obrigar-se a si e aos seus a gastos superfluos e desnecessarios.» (1) O desgosto do principe herdeiro, Dom João III, era: «tomar-se-lhe a dama que já em espirito era sua, e querer seu pae para si em segredo, e como a furto a mesma molher, que para elle tinha muitas vezes publicamente pedido.» (2)

Em Novembro de 1518 entrou a rainha Dona Leonor em Castello de Vide, recebendo-se Dom Manoel no Crato; n'este mesmo anno, nas Matinas do Natal, representou Gil Vicente diante da nova soberana o *Auto da Barca do Purgatorio*, na capella do Hospital de Todos os Santos. Dom João III, veria por certo em

(1) *Annaes de D. João III*, cap. 4, p. 16.
(2) Ibid. p. 17.

Gil Vicente um partidario de seu pae; pelo menos os frades que elle combatia não se esqueceriam de fazer notar qualquer dito do poeta, qualquer vontade cumprida. O *Auto da India* foi escripto, e representado diante da Rainha Dona Leonor, em Almada; a este tempo andava na côrte uma mania geral de falar hespanhol, de cantar trovas hespanholas e de vestir ao gosto da côrte visinha; o principe Dom João III fazia-se distinguir pela sua constancia em trajar sempre á portugueza. No *Auto da India,* representado a pedido de Dom Manoel, diante da nova rainha, Gil Vicente tratou de lisongear a parcialidade do principe escrevendo a farça em portuguez.

A acção da farça passa-se em Maio, quando partia a *Nau de Viagem,* da carreira da India; ali cita a nau Garça, tão celebre na Historia dos Naufragios.

As festas que se fizeram pelo casamento da Infanta Dona Beatriz com o Duque de Saboya, contrastaram em grandeza e apparato com a miseria e fome publica de Portugal em 1521. Os ricos festejos da partida acham-se descriptos pelo chronista Garcia de Resende, no opusculo da *Hida da Infanta.* As grandes festas que se fizeram a 8 de Agosto de 1521 realçaram immenso com a Tragi-comedia de Gil Vicente intitulada as *Côrtes de Jupiter,* na qual vinha a Providencia mandada por Deos para que Jupiter celebrasse côrtes a fim das divindades se mostrarem propicias durante a viagem da Infanta. A este facto está ligada a encantadora tradição dos amores de Bernardim Ri-

beiro, e á tragi-comedia de Gil Vicente está unida á historia da restauração do theatro portuguez por Garrett.

Foi a tragi-comedia das *Côrtes de Jupiter* a ultima a que assistiu Dom Manoel, que morreu em Dezembro d'este mesmo anno.

A Providencia entrou vestida de Princeza com esphera e sceptro na mão; Jupiter entrou vestido de Rei, como se deduz do primeiro verso que lhe dirige a Providencia; os ventos *Norte, Sul, Leste,* e *Oeste entram em figura de trombeteiros; tocam os Ventos suas trombetas e vem o Mar muito furioso; vem o Sol e a Lua bailando ao som das trombetas,* e juntos com Venus cantam um vilancete. «*Cantaram todas estas figuras em chacota a cantiga de:*

Llevadme por el rio

e os Ventos foram chamar o Planeta Mars, o qual veiu com seus sinos, Cancer, Leo e Capricornio.» Os Planetas e figuras cantam um romance a quatro vozes «*pera com as palavras d'elle e musica desencantarem a Moura Taes de seu encantamento a qual entra com o terçado e annel e didal de condão, que Mars disse que ella tinha em seu poder.*» A moura Taes vem metter no dedo da Infanta o annel de condão, que lhe dirá todos os segredos que ella lhe perguntar. D'este annel e d'estes *segredos* tirou Garrett o bello pensamento do drama moderno o *Auto de Gil Vicente*. A Tragi-come

dia termina com a chacota ou musica e dança de todas as figuras, do romance *Llevadme por el rio.* As nossas relações maritimas e commerciaes com o Oriente, no principio do seculo XVI, não pouco influiriam para o apparecimento do theatro em Portugal, não do theatro *hieratico,* filho directo dos costumes nacionaes e dos *mysterios* francezes, mas do theatro aristocratico ou dos elogios dramaticos, como Gil Vicente usou na Tragi-comedia das *Côrtes de Jupiter.* No Oriente os elogios dramaticos eram muitos frequentes; Fernão Mendes Pinto descreve-nos um que vira, representado om 1549 na cidade de Timplão, proxima ao reino do Pegu:

«Acabado isto houve uma Comedia, representada por doze mulheres muito bem vestidas e muito formosas, na qual veiu huma filha de hum Rei atrevessada na bocca de hum peixe, que depois ali em publico perante todos foi engolida do mesmo peixe; o que vendo as doze, se foram com muita pressa, e muitas lagrimas fugindo para huma Ermida, que estava ao pé de huma Serra, d'onde tornaram com um Ermitão comsigo; o qual fazendo ao seu modo grandes orações ao Guiay Paturen, Deos do mar, que mandasse lançar aquelle peixe na praia, para se dar sepultura áquella donzella conforme aos altos quilates da sua geração, lhe foi respondido pelo mesmo Guiay Paturen, que convertessem aquellas doze donzellas seu pranto em musica suave, e agradavel a seus ouvidos, e que elle mandaria ao mar que lançasse logo o peixe fóra, e lho entregaria morto em *suas mãos. E vindo* então seis meninos com

corôas de ouro na cabeça e azas do mesmo, *da maneira que entre nós se pintam os Anjos,* porem nús, sem cousa alguma sobre si, se puzeram de joelhos diante das doze, e lhes deram tres harpas, e tres violas com outros alguns instrumentos musicos, em que entravam duas doçainhas, e lhes disseram que o Guiay Paturea lhes mandava do céo da Lua aquelles Caulanges, para com elles adormentarem os peixes do mar, e serem ellas pela suavidade da sua musica satisfeitas em seu desejo. — As doze tomaram com grande cerimonia de cortezia os instrumentos das mãos dos seus meninos, e tocaram e cantaram a elles com huma harmonia tão triste, e com tantas lagrimas, que alguns senhores dos que estavam na casa as derramaram tambem, e continuando em sua musica por espaço de quasi meio quarto de hora, viram sahir de baixo do mar o peixe que comêra a filha do Rei, e assim como arvoado pouco a pouco, veiu morto dar em secco na praia, aonde as doze da musica estavam; e tudo isto tão proprio, e tanto ao natural, que ninguem o julgou por cousa contrafeito, senão por verdadeira, e afora isto, era feito com grandissimo fausto, aparato de muita riqueza e perfeição. Huma das doze, arrancando então huma adarga de pedraria, que tinha na cinta, escalou com ella o peixe, por hua ilharga, e lhe tirou de dentro a filha do Rey; a qual ao som d'aquella mesma musica foy beijar a mão ao Calaminhã, (1) que com grande honra a

(1) O Calaminhã era o rei diante do quem se estava representando, depois da recepção de um Embaixador.

assentou comsigo. E esta moça se dizia que era sobrinha filha de hum irmão; e todas as outras eram filhas de Principes e grandes Senhores, cujos paes e irmãos estavam ali presentes. Houve tambem outras tres ou quatro comedias ao modo d'esta, representadas por mulheres moças muito nobres, com tanto apparato, primor, riqueza, e com tanta perfeição em tudo, que os olhos não desejavam ver mais.» Só no tempo de Dom Manoel é que poderia sentir-se em Portugal a influencia d'estas narrativas contadas pelos fidalgos e cavalleiros que vinham da India; a pompa das festas tem certa grandeza oriental, e em muitas peças de Gil Vicente se encontram caracteres que lhe não podiam vir do velho theatro europeu. Uma revolução se ia dar no Auto popular pelo renascimento da comedia latina; tarde chegou a Portugal essa influencia, que produziu uma reacção contra Gil Vicente.

2. Reinado de D. João III.

Vejamos agora como o poeta alegra o reinado so-umbatico de Dom João III, como continúa a repre-entar o espirito secular na sociedade portugueza, e omo foi o primeiro que descobriu os tramas fradescos.

No anno de 1521 representou Gil Vicente uma rça no reinado de Dom João III, em Evora. «N'este mpo, diz Frei Luiz de Sousa, deixou el Rey a mora-dos Paços da Ribeira, ou por se aliviar do nojo a e á Raynha com a differença do sitio: ou porque já

deviam começar a sentir na cidade as mortes apressadas e principios de peste, que pouco depois se declararam demasiadamente.» (1)

El-Rei morou primeiro em Enxobregas, nas casas de D. Francisco d'Eça, depois em Santos o Velho, e em seguida achamol-o em Evora, distrahindo-se do terror com a *Comedia dos Ciganos*, ali representada por Gil Vicente, que acompanhara a côrte. A *Comedia dos Ciganos*, pela disposição e numero das suas figuras, párece ter sido representada na entrada de Dom João III em Evora.

N'este mesmo anno de 1521 foi representada a *Comedia de Rubena* diante de Dom João III, *sendo principe*, isto é antes de 19 de Dezembro d'este anno, em que foi a acclamação, como se vê pelo romance popular com que Gil Vicente a celebrou; por tanto é de suppôr que a *Rubena* fosse representada ainda em Evora, apesar da rubrica não o declarar. A *Rubena* é dividida em tres *scenas* ou actos, que pelos finaes se conhecem terem sido representados successivamente e não no intervallo de annos, como os Autos das *Barcas*. A comedia começa com um prologo, em que um Licenciado vem expôr o enredo da peça; Gil Vicente mostra já mais largueza de composição, conhece a comedia classica, mas detesta a linguagem da prosa. Ali apparece uma Feiticeira, que por esconjurações faz surgir quatro Diabos para arrebatarem Rubena, que tem de dar á luz

(1) *Annaes de Dom João III*, cap. 6, p. 27.

uma criança, sem que o saibam em casa; levam-na para fóra da scena em um andor; e torna outra vez fóra o Licenciado do prologo, a fazer um epilogo, dizendo o que vae succeder a *Rubena,* e assim prepara os expectadores para o segundo acto. Este Licenciado, representa aqui a acção do côro antigo, que nas comedias da edade media, estava substituido, segundo os irmãos Parfaict, pelo *meneur du jeu,* actor que tinha por officio comprimentar o publico, annunciar e recapitular a peça, e explicar o machinismo scenico, que precisava de explicação. (1) No segundo acto, os Espiritos trazem um berço para embalar a criança, entra um côro de Fadas cantando, até que torna outra vez a apparecer a Figura do Licenciado a explicar a mutação da scena em que se vê um prado com Cismena guardando cabritos:

> Hagamos agora mencion y querena,
> En esta segunda cena en que estamos,
> De como enviaban los villanos amos
> Guardar el ganado la niña Cismena, etc.

A scena denunciada é toda entre crianças que vigiam gado, o que seria difficil de representar pelo grande numero de versos; no acto terceiro apparecem umas lavrandeiras cantando, um criado parvo entra com um cêsto de maçãs, e «*com o prazer da fructa cantam as lavrandeiras.*»

(1) Fournel, *Origines du theatre moderne*, p. 12.

Um novo effeito dramatico inventou Gil Vicente na scena que se passa em um deserto, em que a Felicio, queixando-se, lhe respondia um ecco. Este genero de poesia era conhecido dos gregos e romanos, como se vê por um epigramma de Marcial e pela Anthologia; é natural que Gil Vicente conhecesse esta forma, empregada pela primeira vez na edade media por Giles de Vimiers, poeta do seculo XIII, em uma canção. (1) Em Rabelais, quando Panurgio consulta Pantagruel para saber se deve casar-se, as respostas fazem sempre ecco com a ultima palavra do consulente. Todas estas pequenas circumstancias provam que Gil Vicente conheceu o theatro e a litteratura franceza, e a elles deveu o seu progresso. A scena do Ecco, em Gil Vicente, é de um lyrismo inimitavel; a sua extensão não deixa aqui reproduzil-a. A *Comedia da Rubena* foi representada em Evora; n'este tempo ali vivia um fâmulo do Bispo Dom Affonso de Portugal, chamado Affonso Alvares, tambem poeta, e auctor de Autos. A sua muita parcialidade pelos frades ao mando de quem escrevia os seus Autos, fazem suppôr que os mesmos frades satyrisados por Gil Vicente, quizessem crear em Affonso Alvares um rival para derrocar o poeta chistoso da côrte de Dom Manoel.

De 1521 ao fim do anno de 1523 não representou Gil Vicente Auto algum na côrte; desgraças e grandes intrigas palacianas occupavam o animo do monar-

(1) Lalanne, *Curiosités Litteraires*, p. 33.

cha recentemente acclamado. No principio do reinado de Dom João III, é que se deu a extranha anedocta da queixa do Conde de Marialva, Dom Francisco Coutinho, contra o Marquez de Torres Novas que dizia ter casado clandestinamente com Dona Guiomar, filha do Conde, a qual estava promettida ao Infante Dom Fernando, no testamento de el-rei Dom Manoel. O arruido d'esta polemica foi immenso. A este tempo tambem frequentava a côrte o poeta philosopho Sá de Miranda, e parece que na sua ecloga *Aleixo,* se encerram allusões profundas a esta catastrophe, allusões que vieram a produzir o seu ostracismo voluntario. (1)

D'aqui se infere que Gil Vicente conviveu tambem na côrte com Sá de Miranda, e adiante verêmos que as suas relações litterarias não foram amigaveis. Começava-se a introduzir o espirito italiano, ou da renascença, que se ria dos velhos mysterios do nosso poeta, e que condemnava a comedia em verso. Negando a invenção dos Autos a Gil Vicente, não lhe tiraram a originalidade da contextura, mas reconheciam a prioridade do theatro francez. Emfim, começava então a grande lucta da eschola italiana, contra a chamada *eschola velha* ou hespanhola.

Já em 1523 encontramos Gil Vicente a braços com miseria, e atacado pelas mais injuriosas calumnias foi n'este anno de 1523, que elle escreveu a celebre

(1) Desenvolvemos esta investigação na *Vida de Sá de Miranda.*

farça de *Inez Pereira,* representada no Convento de Thomar, diante del-rei Dom João III. «*O seu argumento he que, porquanto duvidavam certos homens de bom saber, se o Autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este thema sobre que fizesse: s. hum exemplo commum, que dizem:* Mais quero asno que me leve, que cavallo que me derrube. *E sobre este motivo se fez esta farça.*»

Que eloquencia n'esta simples rubrica, aqui traçada pelo poeta; é uma delatação á posteridade, um raio de luz para dentro de uma alma, que ria, mas que sangrava e suava no seu horto, como Molière! Depois da morte de Dom Manoel, o partido clerical tomou um grande ascendente no animo de Dom João III; tantas vezes satyrisado por Gil Vicente, calumniava-o para se vingar. A farça de *Inez Pereira* foi o repto, nobremente levantado pelo infamado dramaturgo; é uma comedia de *caracter,* moderna na perfeição da contextura, antiga pela natural simplicidade. O rifão dado por thema pelos homens de bom saber, parece um motejo! fórmula pratica da vida, o poeta soube pôr-lhe em relêvo toda a sua realidade.

Este rifão sobre o qual Gil Vicente escreveu a farça de *Inez Pereira* era popular, e ainda o encontramos repetido por Francisco Rodrigues Lobo na *Côrte na Aldeia:* «A mim me parece em rasão d'aquelle proverbio: Antes asno que me leve, que cavallo, que me derribe.» (1)

(1) P. 82, da ediç. 1722.

Na rubrica da farça de Gil Vicente, a phrase *certos homens de bom saber* refere-se especialmente aos adeptos da litteratura culta da renascença, que condemnando em Gil Vicente o espirito original e atrevido da edade media, queria fazer valer em Portugal o gosto italiano e o classicismo. Se abrirmos as Cartas de Sá de Miranda, companheiro de Gil Vicente nos serões do paço e nas palestras poeticas do *Cancioneiro geral*, percebe-se o sentido da seguinte quintilha:

Que troca vêr lá Pasquinos
Desta terra cento a cento,
Quem o vê sem sentimento
Tratar os livros divinos
Com tal desacatamento.

O que se não deve ousar
Até, se em giolhos não,
(Que graças para chorar)
Torcem fazendo falar
Ao som da sua paixão. (1)

Todas as grandes obras, foram inspiradas nos trances d'este martyrio. Sophocles cria a tragedia sublime de *Philoctetes*, quando se vê forçado a provar que não está doudo, e se appresenta para lel-a aos juizes athenienses. O que é o *Prometheu* de Eschylo, concatenado aos rochedos caucasicos, devorado pela aguia, que lhe vae dilacerando as entranhas? É o vulto do grande tragico, depois de haver revelado sobre a scena os mysterios reconditos do antropomorphismo grego,

(1) Carta a Antonio Pereira, est. 33 etc. pag. 208, ed. 1677.

ameaçado pelos sacerdotes e hierophantes, arrastado pela plebe turbulenta ante o Areopago! Eschylo defende-se; o seu triumpho é só completo sobre o palco, a sua arma é o terror, com que amedronta e faz gelar de espanto. Elle apresenta as Eumenides desgrenhadas no grande côro do bárathro, e as mulheres abortam, as crianças morrem enfiadas de susto inaudito. Exemplos d'estes encontram-se nas origens de quasi todas as grandes obras d'arte, que fazem lembrar aquella luta sublime do nosso velho Plauto, Gil Vicente; ludibriado na côrte de D. João III, pela clerezia infrenne, cujos tramas inquisitorios e nefandos o poeta ia desmascarando nas allusões dos seus Autos. A vingança foi atroz; voltaram-se contra elle dizendo que as comedias não eram da sua invenção, negaram-lhe o talento, e mais que tudo os sentimentos de pae. O poeta generoso quiz desaggravar-se, e do thema ridiculo que lhe deram, tirou armas contra a calumnia, apresentando a primeira comedia de *caracter*, a farça de *Inez Pereira*. N'este drama sente-se mais do que em nenhum outro o auctor; o excesso de rigor, com que verbera a calumnia, é porque elle é a primeira victima, e transfigura-se, esconde-se nos typos que phantasia, como Eschylo na audacia do *Prometheu;* mas essas criações, que elle traz ao festim do proscenio, soffrem com o seu espirito, é a grande ceia em que dá a comer a sua carne e a beber o seu sangue, como disseram já de Shakespeare. Deixal-o suar no seu horto de agonia, porque as bagas, que agora lhe escorrem da fronte, são

no futuro as pérolas do seu diadema. Deixal-o experimentar as dôres do passamento, porque a cada morte vem um novo canto do cysne. Elle prosegue impellido pela fatalidade irresistivel do genio creador, Mazeppa, que se precipita á voz que lhe brada—*Away!* e baqueia em terra para se levantar um dia rei, cuja soberania é reconhecida quando está já no tumulo da sua dynastia, a quem se alevantam cipos, estatuas, muitas vezes depois de o deixarem morrer de fome. É porque o genio precisa ser visto a distancia, como um foco de muita luz; o homem, que anda entre nós, que nos aperta a mão nas ruas, que se ri tambem comnosco e se dóe das nossas dôres não é digno da apotheose.

A desgraça do poeta, apesar do seu completo triumpho, por isso que achamos a Farça de *Inez Pereira* continuada em Almeirim com o titulo de *Juiz da Beira*, com o intervallo de um anno, a desgraça, no reinado dos frades e da hypocrizia, era inevitavel. A 24 de Dezembro d'este mesmo anno de 1523, acompanhou a côrte para Evora, representando ali na capella o *Auto Pastoril portuguez*. Gil Vicente entrou em scena vesido com trajos de lavrador, expõe qual ha de ser o enrexo da peça, enumera as figuras, e diz:

E hum Gil... hum Gil... hum Gil
(Que má retentiva hei!)
Hum Gil... já não direi:
Um que não tem nem ceitil, etc.

Palavras desoladoras e de morte, no anno em que

triumphou dos seus inimigos e detractores com a farça de *Inez Pereira*. O pedido de um *Auto pastoril* para a noite do Natal, seria talvez mais para aperrear o poeta, que tinha já bastante esgotado o assumpto. O poeta bem conhece que não é a admiração pelo seu talento, e queixa-se n'esses versos do prologo. O scenario representa um bosque; uma pastora entra em scena com o seu gado; no meio dos varios dialogos de pastores *vem Margarida, pastora, que achou hua imagem de Nossa Senhora, e tral-a escondida n'um feixe de lenha...*» N'isto entram quatro Clerigos, e resam á imagem o hymno *O gloriosa Domina,* reduzido a *farsiture* por Gil Vicente, e os pastores sáem cantando em chacota uma deliciosa cantiga.

O triumpho da Farça de *Inez Pereira* não esquecera; durante o anno de 1524 esteve Gil Vicente afastado da côrte. Desenfadando-se dos trabalhos da administração publica em Almeirim, no sitio onde Dom João III na mais tenra edade levantara um convento para os frades de Sam Domingos, ali quiz o monarcha distrair-se com mais uma farça de Gil Vicente. Foi em 1525, que o poeta representou a continuação da farça de *Inez Pereira;* intitula-se o *Juiz da Beira*, e representa uma audiencia de um juiz imbecil, que não percebe os factos e direitos que se allegam. Aqui apparece o espirito sarcastico de Rabelais quando accusava de falta de philosophia os jurisconsultos antigos. Seria talvez a farça de *Juiz da Beira* uma satyra contra a alluvião de processos e incorteza de direitos, que

resultaram da reforma dos *Foraes*, por Dom Manoel? Gil Vicente quer a secularisação da sociedade, mas ainda não comprehende a democracia.

Os Autos de Gil Vicente, segundo a velha usança, tornavam-se parte integrante das festas nacionaes e do regosijo publico. Frei Luiz de Sousa descreve o gosto com que a fidalguia portugueza se preparava para o casamento de Dom João III; descobrindo a grande sensualidade do monarcha, diz como fôra aconselhado por todos os poderes para que escolhesse esposa; Dom João III dilatava a realisação do pedido allegando que seu pae lhe impuzera, primeiro que tudo, casar a Infanta Dona Isabel; desposou-a o imperador Carlos V, e a irmã d'este, a infanta Dona Catherina, casou com Dom João III. A escriptura do casamento, conservada por Dom Antonio Caetano de Sousa, mostra quanto a riqueza nacional era delapidada pelo fausto real explorado pelas outras côrtes. A infanta Dona Catherina, contava dezoito annos de edade; a 14 de Fevereiro de 1525 partiu para Portugal, Dom João III esperava-a no Crato, indo passados dias juntos para Almeirim. N'este anno, e em Almeirim representou Gil Vicente a farça do *Juiz da Beira,* mas nenhuma allusão ahi dá a entender que fosse já diante da nova rainha; pelo contrario encontramol-o tomando parte nos festejos que se fizeram em Evora pelo desposorio de Dom João III. Na rubrica da *Fragoa de Amôr*, dá a entender que não representara esta tragicomedia diante do monarcha: «*representada na* festa do desposorio do

muito poderoso e catholico Rei de gloriosa memoria, Dom João o terceiro d'este nome, com a Serenissima, Rainha D. Catherina, nossa senhora, em sua ausencia, *na cidade de Evora, na era de Christo nosso Senhor de 1525.»* Nos festejos pelo desposorio do rei, Evora quiz ter um Auto de Gil Vicente; era então uma das maiores pompas; costumada a estes divertimentos scenicos, se é que o seu poeta Affonso Alvares ahi representara os Autos que escreveu, quiz honrar-se com uma composição do velho poeta palaciano, que deliciara já duas côrtes. A *Fragôa de Amôr*, foi escripta para estes festejos, e representada na ausencia do monarcha; é portanto esta a primeira tragicomedia representada diante do publico. A pobreza em que Gil Vicente estava, como vimos na sua queixa em Evora em 1523, levaria aquella cidade a convidal-o para a composição da tragicomedia. A *Fragoa de Amôr* abre com a entrada de um Peregrino, que procura um Castello afamado: «*E o Castello que aqui se falla he por metaphora, por que se toma Castello por Catherina.*» Passadas algumas scenas, apparece este quadro bastante espectaculoso, que Gil Vicente indica em uma rubrica: «*Em este passo foi posto um muito formoso Castello, e abriu-se a porta d'elle e sahiram de dentro quatro Galantes em trajo de caldeireiros, com, cada hum, sua serrana muito louçan pela mão, e elles mui ricamente ataviados, cubertos de estrellas, porque figuram quatro Planetas. e ellas os Gosos do Amôr; e cada hum delles traz um martello muito façanhoso, e todos dourados e pratea-*

dos, e huma muito grande e formosa fragoa (bigorna) *e o Deos Cupido por Capitão d'elles: e estas Serranas trazem cada hua sua tenaz do teor dos martellos, para servirem quando lavrar a Fragoa d'Amôr. E assi sahirãm do dito Castello com sua musica, e acabando fazem o razoamento seguinte para declaração do significado das ditas figuras, e cada Planeta falà com sua Serrana.»* A figura de um Negro que viera de Tordesillas, onde se assignaram as escripturas do casamento do Rei: *Entra... na Fragoa, e andam os martellos todos quatro em seu compasso, e cantam as Serranas quatro vezes ao compasso dos martellos esta cantinga... feita pelo Autor ao proposito.»* Era Gil Vicente, como bastantes vezes o dá a entender, o que *ensoava,* ou punha em musica as chacotas dos seus Autos. Esta tragicomedia é uma especie de magíca; o Negro na Fragoa, tornou-se lépido: «*Sae o Negro da Fragoa mui gentil homem branco, porém a fala de negro não se pôde tirar na Fragoa...* «Aqui faz Gil Vicente uma satyra profunda á justiça do reino; «*Vem a Justiça em figura de hua velha corcovada, torta, muito mal feita, com sua vara quebrada.»* Vem pedir que a endireitem, e que lhe façam as mãos menores para não acceitar as dadivas d'esses Senhores que a entortam. «*Andam os martellos forjando a Justiça com a dita musica»*... e «*Tornam os Planetas a dar outra calda, e a Serrana Primeiro-goso-de Amôr, tira da fragoa com umas tenazes hum par de gallinhas.»* «*Andam segunda vez os martellos, e a Serrana Segundo-goso-de amôr, tira da*

fragoa um par de passaros.» — *«Tornam outra vez a dar outra calda e tiram as Serranas Terceiro e Quarto-goso-de-amôr, duas grandes bolsas de dinheiro da fragoa.» «Sae a justiça da fragoa mui formosa e direita.»* Aqui vem uma satyra pungente contra os frades. Indo-se a Justiça, vem um Frade pedir para ser refundido e desfradar-se:

> Sômos mais frades que a terra
> Sem conto na Christandade,
> Sem servirmos nunca em guerra,
> E haviam mistèr refundidos
> Ao menos tres partes d'elles,
> Em leigos, e arnezes n'elles,
> E mui bem apercebidos,
> E então a Mouros com elles.

Indo-se o Frade, passadas duas scenas, entra novamente com um saco de carvão, para ser refundido, com a licença do seu Superior, para elle e mais sete mil. Gil Vicente termina a tragicomedia com uma aria final, e dá a entender, que será continuada. A *Fragoa de Amor,* é importantissima para o conhecimento dos recursos da scena de que o poeta dispunha; alí nos descobre como caracterisava os Planetas, que tantas vezes entram nos seus Autos. N'ella se revela o genio que o fez sempre triste; em um festejo de consorcio real, a veia sarcastica diffunde-se á larga; toca o assumpto apenas por allegoria.

Depois da chegada da rainha Dona Catherina ao Crato, Dom João III partiu com ella para Almeirim,

o logar da sua predilecção; alí foi representar Gil Vicente a farça do *Clerigo da Beira* em 1526, provavelmente, na vespera do Natal, como da mesma farça se deprehende; e portanto foi alí primeiramente representada a tragicomedia do *Templo de Apollo*, na partida da Infanta D. Isabel, irmã de Dom João III, que casou com Carlos V. O casamento da Infanta celebrara-se a 17 de Outubro de 1525; um grande sarau real, como conta Frei Luiz de Sousa commemorou o dia do desposorio; estava prestes tudo para a jornada da nova imperatriz na sua ida para Castella; «mas sendo visto o Breve por pessoas curiaes e doutas, assentaram que convinha passar-se em mais ampla fórma, vistos os muytos vinculos de parentesco que entre os contrahentes avia.» (1) A impetração e vinda de outro Breve dilatou-se ao anno de 1526; n'este meio tempo soffreu Gil Vicente um duro golpe, nada menos do que a morte da sua unica e disvelada protectora, a rainha Dona Leonor, viuva de Dom João II, e tia de el-rei Dom João III. D'aqui em diante veremos agonisarem todas as esperanças do poeta. Quando no principio do anno de 1526 foi a partida para Castella, a côrte estava de luto; não se fizeram as festas com a pompa que se projectava. Apenas o desgraçado Gil Vicente, que estava doente de febres malignas, foi convidado para compôr uma tragicomedia para ser representada na partida da imperatriz Dona Isabel, filha de

(1) Frei Luiz de Sousa, *Annaes de D. João III*, p. 137.

el-rei Dom Manoel; as febres de que esteve doente eram de calenturas ou sezões. A tragicomedia intitulada *Templo de Apollo*, abre com um prologo em que Gil Vicente fala e se desculpa da imperfeição da obra: «*Entra primeiramente o Autor. É por quanto os dias em que esta obra fabricou esteve enfermo de grandes febres, vem desculpando-se da imperfeição da obra para tão alta festa, e diz:*

AUTOR

Teniendo fiebre continua
Aquestos dias passados,
La muerte posta a mis lados
Diciendo-me — *aina, aina*
Que tus dias son llegados!
Y tomado ansi entre puertos,
Me pareció que morria...

....

Dice todo em Castellano,
El sprito mio ausente;
Y pues la obra es doliente,
Valgame el deseo sano
Que estuvo siempre presente.

Admittida a deducção do anno em que nasceu Gil Vicente, em 1470, n'esta doença contava já cincoenta e seis de sua edade; cada vez se lhe toldava mais o horisonte e se lhe tornava mais difficil a lucta. Não se podendo fazer devidamente as festas na partida de Dona Isabel pelo luto da côrte com a morte da rainha Dona Leonor, convidaram o poeta para uma tragicomedia com que entreter o serão; já havia passado o enthusiasmo por estes divertimentos dramaticos. No argumento da peça, diz Gil Vicente:

Este palacio ensalzado
Para este Auto es tornado
Muy fermosissimo templo
De Apollo, dios adorado
Y aquelle es su altar, etc.

Por estes versos se descobre a decoração da sala e a disposição do scenario. O poeta, no seu argumento, escusa-se de explicar o entrecho da peça, fiando-se na illustração dos cavalleiros que o escutam:

Y pues la presente obra
Hade ser representada
En esta corte sagrada,
Donde sé que el saber sobra,
No declaro d'ella nada...

N'esta tragicomedia, representou um filho de Gil Vicente o papel de Porteiro do Templo, como se deduz dos versos de Apollo:

Ora sus, alto, *Gilete*, etc.

E esta parte, no meio das allegorias de *Vencimento*, *Cetro Omnipotente*, *Tempo glorioso*, *Flor da Gentileza*, *Fama*, *Gravidade*, *Sabedoria*, é que espalha o sal comico, que tornaria a festa do paço jovial. Foi a 10 de Março de 1526, que o Imperador Carlos V e a infanta Dona Isabel receberam em Sevilha a benção nupcial dada pelo arcebispo de Toledo. D'esta alliança das duas côrtes, resultou para Portugal uma paz segura, que durou até 1534. (1) N'este mesmo anno um

(1) Schœfer, *Hist. de Port.*, p. 596.

grande terremoto deixou em ruinas as cercanias (
Lisboa; a côrte fugiu para Coimbra; Gil Vicent
acompanhou a côrte, e ali a distraíu com a sua *Farç
dos Almocreves*, representada em 1526. «*O fundamen
to d'esta farça he, que hum fidalgo de muito pouca rend
usava muito estado, e tinha capellão seu e ourives seu,
outros officiaes, aos quaes nunca pagava.*» Com esta farç
indicaria Gil Vicente uma lei sumptuaria? D'aqui e
diante é que começaram a ser decretadas. O typo d
Fidalgo caloteiro, perseguido pelo Capellão, pelo Ou
rives, pelos Almocreves e outro fidalgo, e respondend
sempre com boas palavras, pagando com grandes pr
messas, é o primeiro esboço da creação do *Mercadet* (
Balzac. Gil Vicente comprehendeu que o problema (
arte dramatica é o *caracter*. Falta-lhe a liberdade pa
compôr livremente; se alguma cousa avança é prot
gido pela facecia e pela condição infamante da vid
de actor, que a este pretexto se tornaria então com
irresponsavel. N'este anno de 1526 procurava entra
a Inquisição em Portugal! No mez de Dezembr
d'este anno já a côrte se encontrava outra vez em Al
meirim; o papa Clemente VII enviava a Dom João II
o presente com que a curia romana brindava os Rei
benemeritos da egreja, a Rosa sagrada, com jubile
para o monarcha e indulgencias para mais de cen
pessoas que nomeasse. As festas com que foi recebid
este mensageiro do Papa, que trazia a Rosa, talve
dessem origem ao Auto que Gil Vicente representc
em 1526 em Almeirim. A farça do *Clerigo da Beir*

é uma satyra aos clerigos que viviam em mancebia, e que se entregavam ao prazer da caça, esquecendo os officios divinos. Em scena, o Clerigo resa o Breviario, gritando ao mesmo tempo aos cães, que buscam os coelhos; as orações de um Preto ladrão parodiadas em giria mostram a audacia do poeta, estando já em vigor a Inquisição. Aqui cita os nomes dos varios personagens, que estavam presentes á representação da Farça, o Embaixador de Carlos v, Monsieur de la Xaus, Carlos Popet, que recebera por procuração a Infanta Dona Isabel; cita tambem o velho Conde de Marialva, cavalleiro da côrte de Affonso v, de Dom João II e Dom Manoel; o poeta allude á sua avançada edade:

> Com todas *suas feridas*,
> E muito enferma canseira,
> Contratou-se de maneira,
> Que Deos lhe deve trez vidas,
> E esta he inda a primeira.

A farça do *Clerigo da Beira* é a primeira que termina sem a chacota do estylo. De repente interrompeu Gil Vicente a direcção secular que levava a sua musa dramatica, e volta outra vez aos Autos religiosos da edade media. Eram as exigencias de uma côrte catholica e fanatica que o obrigavam a esta decadencia. Em 1527, estando ainda a côrte em Almeirim, alí representou diante de Dom João III e da rainha Dona Catherina sua mulher, o Auto intitulado *Breve Summario da Historia de Deos*, peça importante para

se conhecer os recursos de scenographia de que já podia dispôr Gil Vicente, e que descobre a origem franceza d'onde o poeta tirou a primeira ideia dos seus Autos. Aragão Morato, na *Memoria sobre o theatro portuguez*, foi o primeiro que aventou esta opinião hoje sómente comprovada. Aragão Morato reconhece que a *Historia da Vida de Christo*, de Jean Michel, tem suas analogias com o Auto da *Historia de Deos*, de Gil Vicente.

A este proposito cumpre transcrever aqui as palavras de Barreto Feio, no prologo da edição de Hamburgo, em completa contradicção com a sua hypothese sobre a origem hespanhola dos Autos de Gil Vicente:

«É possivel que Gil Vicente, uma vez empenhado na carreira dramatica, por suas proprias diligencias ou por intervenção da côrte, viesse a deparar com as composições francezas. Com effeito, quem comparar qualquer d'estas peças, particularmente a *Historia de Deos*, com os Mysterios representados em França, poderá achar algum fundamento para esta conjectura. Assim estes titulos e dignidades de que o poeta reveste os differentes Diabos que põe em scena, mais parecem formar uma especie de systema adoptado por todos aquelles que trataram similhante assumpto, do que casual invenção do poeta portuguez. Se nos Mysterios francezes Lucifer é sempre o Principe dos Demonios, em Gil Vicente é o Maioral do Inferno; na peça portugueza Belial é chamado o Meirinho da Côrte infernal, nos *Mysterios* o vemos designado por *Procureur des*

Enfers, e em ambas as partes mostra um caracter igualmente violento, em opposição á astucia de Satanaz, que, assim no Auto portuguez como nos Mysterios francezes é encarregado por Lucifer de tentar tanto os homens como a Christo. É tambem digno de se notar de que na peça de que estamos falando, deixa Gil Vicente a versificação nacional e se aproxima da franceza.» (1) De facto o Auto da *Historia de Deos* é quasi todo escripto em endeixas, ou verso alexandrino. Pela leitura do Auto se deprehende que a scena não podia ter a disposição ordinaria de um tablado unico, mudando-se os logares da acção com a mudança da decoração; á maneira dos Mysterios francezes, em que havia tantos palcos sobrepóstos quantos os incidentes da acção, sendo geralmente dividido em tres andares, o de cima para as scenas do céo, o do meio para a terra, e o debaixo para o inferno, na *Historia de Deos* encontra-se este mesmo arranjo. Um Anjo vem fóra fazer o prologo da peça, pedindo que os ouvintes se não enfadem; naturalmente o Anjo fez a sua allocução no tablado superior; Lucifer, o maioral do inferno, Belial, meirinho da sua côrte, e Satanaz, fidalgo do seu conselho, entram em scena para o tablado inferior; Lucifer senta-se, e queixa-se de Deos ter dado a Adão e Eva as prerogativas que lhe tirara; manda Satanaz ao Paraiso para tentar Eva, por meio de astucia; Belial

(1) Obras de Gil Vicente, edição de Hamburgo de 1834, t. I, p. XXIV.

fica-se queixando por não ter sido enviado, porque os havia de fazer peccar á força. Passado pouco tempo entra Satanaz com a sua obra consummada. Pouco depois entra um Anjo com um Relogio na mão, apoz elle vem o Mundo *vestido como Rei,* e o Tempo adiante, *como seu Veador;* em seguida entram Eva e Adão banidos do Paraiso. A *Morte* tambem apparece em scena e com ella sáem do Auto Adão e Eva; seu filho Abel entra cantando um mimosissimo vilancete, porém o Tempo pouco depois o manda saír da scena, por ter os seus dias acabados: «*Entra Abel na escuridade do limbo e diz:*

Depois de viver vida trabalhada
Depois de passada tão misera morte,
Este é o abrigo, esta he a pousada.»

Como se vê por esta rubrica, Abel saíu de um tablado, o do mundo, e entrou n'outro escurecido, que representava o limbo. Por seu turno, Adão e Eva, que se tinham *apartado do Auto,* sáem por mandado do Tempo, e «*Entrando na casa de sua prisão, e achando Abel, seu filho, preso naquella infernal estancia, fizeram todos um pranto, cantando a tres vozes, etc.*» Depois que acabaram de cantar e chorar, entra no tablado da terra Job, onde é tentado por Satanaz, que o toca e *fica coberto de lepra.*

Esta rubrica revela algum recurso artificioso, como se usava nos mysterios francezes: por exemplo, no *Mysterio dos Apostolos,* vinha uma serpente enro-

lar-se a um carvalho, e ali se desfazia em sangue. A Morte, chama Job para fóra da scena; nos mysterios os que morriam eram levados para fóra da scena em carroças ou ás cavalleiras; saíndo da terra, torna a apparecer no limbo, que lhe fica inferior. Entram os grandes patriarchas Abrahão, Moyses, David, e prophetisam a vinda do Messias; provavelmente vinham vestidos de dalmaticas, segundo os velhos mysterios. Por seu turno descem para o limbo. Aqui principia a segunda parte do Auto, em que trata da Lei da graça; do sitio em que o Precursor representa, via-se o limbo:

> Leva-me morte; quero-me ir d'aqui,
> Que já mostrei Christo a todolos vivos;
> Irei dar a nova *áquelles* captivos
> Cujo cativeiro terá cedo fim.

«*Entrando Sam João n'aquella prisão, com admiração de grande alegria cantaram os presos o romance... que o faz o mesmo auctor ao mesmo proposito.*»

Depois de Lucifer estar com receio d'aquelles que tem á sua guarda: «*Entra a figura do nosso Redemptor; e o Mundo, o Tempo e a Morte assentam-se de joelhos, etc.*» Lucifer dá a Satanaz um habito de Monge para ir tentar a Christo; em uma rubrica em que Christo se dirige ao povo, dá Gil Vicente a entender, que o Auto não foi representado só diante da côrte. Christo sáe para ir soffrer os tormentos da paixão. Consummado o sacrificio «*Em este passo vem os cantores, e trazem hua tumba onde vem hua devota imagem de Christo* morto;»

em quanto dura a procissão, os Diabos queixam-se da perda do seu poderio. «*Aqui tocam as trombetas e charamellas, e apparece hua figura de Christo na ressurreição, e entra no Limbo e soltará aquelles presos bem aventurados. E assi acaba o presente Auto.*» Todas estas representações simultaneas não podiam ser feitas em um mesmo tablado. Aqui a figura de Christo na resurreição eleva-se para entrar no Limbo; tambem no velho *Mysterio da Creação,* Lucifer e os seus anjos eram elevados por meio de uma roda impellida debaixo para cima, como indigita a rubrica.

O *Dialogo da Ressurreição,* não indica ter sido representado, nem a época da sua composição; parece uma continuação do *Auto da Historia de Deus,* e como tal seria talvez representado em Almeirim, em 1527.

N'este mesmo anno de 1527 fugiu a côrte para Coimbra com medo da peste; estava a este tempo n'esta cidade Sá de Miranda, já da sua volta de Italia; foi elle que fez o discurso em nome da Cidade a D. João III. Em uma satyra verbera os fidalgos da côrte que suspiravam por Almeirim; para supprir a falta de divertimentos, foi encarregado Gil Vicente de compôr uma comedia; n'este anno ali representou a *Comedia Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra:* «*Na qual se trata o que deve significar aquella Princeza, Leão e Serpente e Calix ou fonte, que tem por divisa; e assi este nome de Coimbra donde procede, e assi o nome do rio, e outras antiguidades de que não he sabido verdadeiramente sua origem. Tudo composto em louvor e honra da sobredita ci-*

dade.» O Selvagem Mondrigon vinha «*muito desfigurado cuberto de cabello e com hua braga de ferro*». Fóra da scena toca-se uma musica em surdina «*hua doce musica de longe*». «*O selvagem Mondrigon com as suas armas arremette a Celiponcio. Toca Celiponcio pela sua bosina, pela qual a Serpe e o Leão conhecia sua necessidade; os quaes acodem mui apressadamente, e matam o selvage Mondrigon: e logo se vão ao seu castello e tiram a princeza Celimena e suas donzellas e irmãos.*» Sáem todos da scena, e em quanto não voltam, um Peregrino, que fez o argumento da peça, vem explicar os successos, e encaminhar as attenções do auditorio, até que—«*Entra Celimena e suas Damas com seus irmãos, com grande apparato de musica e a Serpe e o Leão acompanhando a dita princeza.*» Nos Mysterios francezes a entrada dos monstros em scena, como Leões ou Tigres, chamava-se *apparições;* esta apparição era vulgar no nosso povo, acostumado a acompanhar na procissão de Çorpus a *Serpe* e o *Drago*. No fim do Auto faz Gil Vicente honrosas allusões á nobreza dos arredores de Coimbra, aos Silvas e Silveiras, aos Sousas, aos Pereiras, Mellos, e Menezes.

Em uma terça feira, 15 de Outubro de 1527, deu á luz a rainha Dona Catharina, mulher de Dom João III a infanta Dona Maria; ao feliz successo d'este parto foi chamado Gil Vicente para tomar parte nos festejos da côrte; diante do monarcha representou a tragicomedia pastoril da *Serra da Estrella,* a qual terminou com uma chacota cantada de *canto de orgão,* ao gosto

dos Mysterios francezes. N'este mesmo anno de 1527 voltou a côrte para Lisboa, depois de aplacada a peste; a Tragicomedia *Nau de Amores* foi representada diante de Dom João III, á entrada da rainha Dona Catharina; a peça é bastante espectaculosa: «*Entra a Cidade de Lisboa, vestida de Princeza com grande apparato de musica, falando com suas altezas.*» Em outra rubrica diz Gil Vicente: «*Foi posta no serão onde esta obra se representou hua náu de grandesa de hum batel, aparelhada de todo o necessario para navegar, e os fidalgos do Principe tiraram suas capas e gibões, e ficaram em calções e gibões de brocado, como carafates; os quaes começaram a carafetar a nau com escopares e maçanetas douradas, que para isso levavam ao som d'esta cantiga.*» Na côrte de Dom João II, nas celebradas festas pelo casamento do principe Dom Affonso, vira Gil Vicente entrar nos momos do serão uma nau mui bem equipada; aqui repetiu o mesmo apparelho, talvez bastante apreciado pela côrte portugueza occupada de expedições maritimas. O Auto acaba com uma d'aquellas sentidissimas cantigas dos mareantes portuguezes: «*Começam a cantar a prosa, que commummente cantam nas náos a salve, que diz:*

Bom Jesu Nosso Senhor
tem por bem de nos salvar, etc.

O velho cantava como velho, o negro apoz elle como negro, e respondiam-lhe os passageiros a quatro vo-

zes de canto de orgão; e com isto se vão com a nau, e fenece esta tragicomedia.» Barreto Feio disse, que dos Autos de Gil Vicente pouco se tirava para a historia do theatro portuguez; as rubricas disseminadas por suas obras, encerram factos authenticos por onde ella inteiramente se recompõe.

N'este mesmo anno de 1527, tornou pela sexta vez á scena com um Auto religioso, representado em Lisboa nas matinas do Natal, o heroico poeta Gil Vicente. Não sendo por vezes chamado senão com o intervallo de annos, parece que Dom João III quiz desmentir a sua animosidade contra Gil Vicente, encommendando-lhe em um mesmo anno seis Autos, representados ora em Almeirim, ora em Coimbra e Lisboa. O poeta resente-se d'esta violencia, e a sua musa tornase cada vez mais sarcastica; o *Auto da Feira,* representado nas matinas do Natal de 1527, é inteiramente em portuguez, e de tal fórma independente e repassado de ironias contra o partido clerical, que bem se póde considerar Gil Vicente como um dos propugnares da *Reforma* em Portugal. Mercurio, em vespera do Natal vem abrir uma feira:

> E por quanto nunca vi
> Na côrte de Portugal
> Feira em dia de Natal
> Ordeno uma feira aqui
> Para todos em geral.

Acabado o prologo «*Entra o Tempo, e arma huma tenda com muitas cousas...*» Como já vimos em outro

logar, os Astros eram sempre caracterisados com
pas pretas semeadas de estrellas; o Tempo como al
rico, trazia os symbolos da ampulheta e da foice,
da que no prologo já estava prevenido o especta

Faço Mercador mór
Ao Tempo que aqui vem.

O auto devera chamar-se, segundo a intençã
Autor, a *Feira das graças;* nunca Rabelais asse
golpes mais bem dados e fundos na gente clerica
que Gil Vicente n'este Auto. O Seraphim que
mandado por Deos á feira, verbera os pastores al
os Papas adormidos. Como ninguem faz caso das
mercadorias «*Entra hum Diabo com huma tenc
diante de si, como bufarinheiro.*» Logo que Roma
á feira, diz o Diabo:

Quero-me eu concertar,
Porque lhe sei a maneira
Do seu *vender* e comprar.

O poeta refere-se aqui á *venda* das Indulgen
da independencia da egreja franceza.

É inacreditavel, como na côrte de Dom. Jo
no reinado da Inquisição, tivesse Gil Vicente tan
audacia. É sublime a linguagem do senso com
quando Mercurio diz a Roma:

Oh Roma, sempre vi lá
Que matas peccados cá,
E leixar viver os teus.

Por tudo isto, e talvez por grandes resentimentos da classe sacerdotal, não representou Gil Vicente nos annos 1528 e 1529 Auto algum nos serões do Paço. A influencia da Inquisição espalhara nos animos uma tristeza geral; o desenvolvimento do fanatismo no genio bondoso do povo, o odio contra a raça judaica, tiraram a alegria franca e puramente nacional. Na Tragicomedia *Triumpho do Inverno*, queixa-se Gil Vicente.

No prologo d'esta tragicomedia, em que Gil Vicente fala em seu proprio nome, descreve a alteração profunda que se dera no caracter portuguez desde o reinado de Dom Manoel; esta exprobação geral é como um resultado da sua mudez de dois annos.

Depois do Natal de 1527, só em Fevereiro de 1530 é que tornou a ser convidado para representar na côrte, pela occasião do nascimento da infanta Dona Brites, filha de Dom João III e de sua mulher Dona Catherina. Nasceu a infanta em Lisboa em uma terça feira 15 de Fevereiro, e fôra o seu nascimento como que uma consolação para a rainha para compensal-a da perda da infanta Dona Isabel em 1529; foi por esta rasão que Gil Vicente intitulou esta farça *Triumpho de Inverno*. Falando dos antigos tempos de alegria, talvez os da côrte de Dom João II, diz:

Se neste tempo de gloria
Nascera a Infanta sagrada
Como fora festejada,
Sómente pela vitoria
Da Rainha alumiada.
Já tudo leixam passar,

Tudo leixam por fazer,
Sem pessoa perguntar,
A este mesmo pesar
Que foi d'aquelle prazer.

A sorte do theatro, a que Gil Vicente dera origem, não poderá medrar n'esta esterilidade da côrte. Por este tempo tambem Sá de Miranda perguntava pelos bons tempos dos serões de Portugal, quando figurava Dom João de Menezes com as suas engraçadas coplas. A poesia fôra banida da côrte pela severidade monastica; o Auto de Gil Vicente ao nascimento da infanta, appareceu como para festejo dado pela cidade de Lisboa:

Porem co'a ajuda dos céos
Imaginei uma festa
Á *nossa Julia* modesta etc.
....
Quando vi de tal feição
Tão frio o tempo moderno
Fiz um triumpho de Inverno
Depois será o do Verão.

N'este mesmo argumento nos explica o poeta a razão porque tantas vezes fez falar aos seus personagens em lingua hespanhola:

E porque melhor se sinta
O Inverno vem selvagem,
Castellano en su decir;
Porque quem quizer fingir,
Na Castelhana linguagem
Achará quanto pedir.

Já no *Clerigo da Beira,* referindo-se ao Embaixador de Carlos v, Monsieur de Xaus, diz:

> ... tão sabio e humano
> De condição tam graciosa,
> Que não tem em nada grosa
> *Senão em ser Castelhano.*

Como Jorge Ferreira, Gil Vicente não quereria que o ouvido portuguez andasse aforado a trovas castelhanas, mas tendo de representar diante de rainhas e embaixadores de Castella, a força das circumstancias obrigava-o a abandonar a sua lingua. Na tragicomedia *Triumpho do Inverno,* aparece no segundo acto uma tempestade em scena e um navio para naufragar. O Inverno, que faz o argumento, diz:

> Verna un piloto bozal
> Y un marinero aosados
> Buen maestro especial:
> Y tres grumetes bobazos,
> Todos cinco navegando,
> El piloto iñorando,
> El marinero carpazos
> Oireis que le va dando.

Logo que começa a tempestade ouve-se um apito que assobia, para acudirem á manobra. Só transcrevendo esta scena inteira é que se póde fazer uma ideia de grandeza do espectaculo apresentado por Gil Vicente; deram-se fuziladas vermelhas, e trovoada ao longe fingindo uma noite escurissima; ouve-se o mar bater na

costa, com a força de vento vê-se a nau soçobrar; os marinheiros sobem pelos mastros a colher a mezena, a amainar o papa-figo, em quanto outros invocam o céo; rasgam-se as velas, quebra a tranca do garupez. Os Marinheiros fazem promessas á Senhora do Loreto, a Sam Pedro Gonçalves; outros começam a dar á bomba, e alijar o que sáe no convez, e a deitar as arcas ao mar. No meio do temporal estala um mastro, e os marinheiros gritam contra o Piloto que os não sabe dirigir.

É bastante longa esta scena, e devera ser surprehendente! Só na côrte de um rei opulento, como era então o de Portugal, se poderiam fazer representações tão dispendiosas. N'este acto da tempestade de mar, Gil Vicente inspirou-se das medonhas relações do naufragio dos galeões da India, que andavam então em folha volante de mão em mão; aqui faz elle uma satyra e accusação pungente, como indicando ao monarcha portuguez que a grande perda dos galeões da India é devida aos pilotos ignorantes:

> Esta é huma errada
> Que mil erros traz comsigo,
> Officio de tanto p'rigo
> Dar-se a quem não sabe nada.

Depois d'esta grande tempestade, apparecem tres Sereias á tona de agua, cantando todas tres um vilancete. Gil Vicente, fazia de Inverno, n'este Auto, e quasi no fim d'elle se dirige a Dom João III, dizendo:

Y por que vá enflaqueciendo
Mi fuerza delante vos,
Para decir lo que entiendo
Señora, diga le Dios,
Que yo ya voy pereciendo.

N'isto manda as tres Sereias cantarem diante de Dom João III um Romance que é como uma recapitulação da historia de Portugal. A segunda parte d'esta tragicomedia trata do *Triumpho de Verão* como o poeta promettera no prologo; a parte principal e verdadeiramente admiravel para o tempo é apresentar em scena um jardim encantado, representando symbolicamente as virtudes do Monarcha.

«*O Verão vae apresentar o Jardim a El-Rei*»; e parece que Dom João III entrou na folia com que remata o Auto, como se vê pela rubrica: «*Os Cintrãos em folia com o Principe se vão cantando*». No argumento do Auto, Gil Vicente diz: «*representada ao excellente Principe El-Rei Dom João III*», o que dá a entender que a rubrica final se referia ao Rei.

Tambem nas festas do casamento do principe Dom Affonso, El-Rei Dom João II tomou parte nos festejos, vestido de *Cavalleiro do Cysne;* por certo Dom João III não era de caracter mais severo e taciturno. No anno de 1531 achava-se Gil Vicente em Santarem, fóra da côrte, como se vê pela Carta que escreveu a Dom João III ácerca do terremoto de 26 de Janeiro d'este anno. Esta Carta mostra a grandeza de coração do poeta, que pela energia do seu caracter, sal-

vou de uma horrivel carnificina os christãos nov
Santarem. Por esta Carta se vê tambem o grau c
timidade que o poeta tinha com o monarcha. A
como no *Triumpho de Inverno* do anno anteced
fala agora de estar *muito visinho da morte;* con
por certo sessenta e um annos, como por deducç
descobriu. Estão acabados os bons serões de Port
só o nascimento de algum Infante, prestará extra
nariamente occasião para Gil Vicente compôr a
Auto. Em uma quarta feira, 1 de Novembro de 1
nasceu o Principe Dom Manoel, em Alvito; em
representou Gil Vicente, para festejar o nascimen
farça intitulada *Auto da Luzitania:*

Para que comprìdamente
Aito novo inventemos,
Vejamos um excellente
Que presenta Gil Vicente
E por hi nos regeremos.
Elle o faz em louvor
Do Princepe nosso senhor,
Porque não pôde *em Alvito,*
Logo virá o relator,
Veremos com que primor
Argumenta bem seu dito.

Por estes versos se vê onde foi o logar da r
sentação; e principalmente dá a entender que os
Autos começavam a ser imitados. Referir-se-hi
ventura aos Autos de Affonso Alvares, protegido
honrados conegos de Sam Vicente? No argume

Licenciado fala de Gil Vicente, de um modo que se creria serem dados biographicos se não fosse repassado de ironia o que ali se descreve. D'esta vez o relator da peça termina o argumento em prosa.

A 25 de Maio, de 1532, em uma terça feira, foi o nascimento do principe Dom Philippe; para festejar este successo, representou o poeta diante de D. João III a tragicomedia intitulada *Romagem de Aggravados*, em Evora, onde fora o parto da rainha Dona Catherina.

A indole da tragicomedia está caracterisada por Gil Vicente n'estas palavras da rubrica historica: «*Esta tragicomedia seguinte he satyra*». O retrato de Frei Paço, que «*entra com seu habito é capello, e gorra de veludo, e luvas e espada dourada, fazendo meneios de muito doce cortezão*», é completo e inimitavel; em si resume toda essa especie neutra ou hybrida que enchia a côrte de Dom João III. É sublime a coragem com que Gil Vicente escalpeliza a sua hediondez moral; Frei Passo faz o prologo do Auto, e fica sentado em scena para ouvir os aggravos dos que entram. A rainha Dona Catherina tambem assistira á representação, como se vê pelos versos finaes. N'este mesmo anno, estando a côrte ainda em Evora, representou diante de Dom João III a tragicomedia cavalheiresca *Amadis de Gaula*. Depois da morte da rainha Dona Leonor, viuva de Dom João II, Gil Vicente só encontraria protecção contra o partido monachal no Infante Dom Luiz, irmão de Dom João III, apaixonado pela arte drama-

tica, e imitador dos Autos que vira na côrte; não é só por se lhe attribuir a comedia de *Los Turcos,* que leva a esta inducção, mas o julgar-se que é de lavra sua a Tragicomedia de *Dom Duardos.* Na escolha do assumpto, mostra Gil Vicente o querer lisongear o gosto do monarcha, que na sua infancia recolhia das mãos de João de Barros os cadernos do *Clarimundo* para ir seguindo a aventura cavalheiresca; na escolha do *Amadis de Gaula,* segue o gosto do theatro francez, que tambem punha em scena a historia dos *Quatro filhos de Aymon.* Quasi todas as obras mais perfeitas de Gil Vicente foram representadas em Evora, o que dá a entender, que ali a eschola dramatica começada por Affonso Alvares precisava de ser convencida da superioridade do mestre. No *Amadis,* a parte espectaculosa é brilhante, apparece a côrte do Rei Lisuarte com suas damas; Oriana e Mabilia sentam-se na borda de um tanque, e a scena representa um pomar no qual se passam as aventuras do mais leal amor. Pela primeira vez apparece em scena um Anão; ali Amadis veste os habitos de Ermitão para fazer penitencia. Pelos nomes dos personagens se vê que Gil Vicente não conhecia o poema francez de *Amadas y Ydoine;* a versão hespanhola de *Amadis* de Garci Ordonhes de Montalvo fôra feita entre 1492 e 1504; nos versos dos poetas da côrte de Dom João II muitas vezes se allude a *Amadis,* e á continuação de Montalvo intitulada *Las Sergas de Splandian;* tendo frequentado essa côrte, é natural que Gil Vicente seguisse para a composição da tragicome-

a a versão hespanhola, bastante conhecida e vulgari-
da em 1519 e em menos de um seculo traduzida em
liano, francez, inglez e allemão. O arruido causado
tão por essa novella, e o gosto do monarcha, faria
r certo com que o poeta a escolhesse, como um as-
mpto de occasião. A linguagem toda castelhana em
e está escripta a tragicomedia, mostra a sua deriva-
o. A versão original portugueza, como manuscripta,
o se podia vulgarisar tanto, e talvez que andasse já
rdida, por isso que só em 1589 é que o filho de An-
nio Ferreira fala da existencia do Manuscripto na
isa de Aveiro, já como uma preciosidade unica.

Na tragicomedia de *Amadis de Gaula*, seguiu Gil
'icente pela primeira vez o processo de extrahir as si-
uações dramaticas de uma composição novellesca. Se-
guia instinctivamente o mesmo progresso que levou os
ragicos gregos a tirarem as suas composições da Ilia-
a. Barbosa Machado e Manoel de Faria e Sousa attri-
uem ao Infante Dom Luiz a tragicomedia intitulada
Dom Duardos; o auctor da *Vida do Infante* seguiu esta
sserção. As obras de Gil Vicente foram por elle clas-
ificadas para a impressão, e apezar de se dar a este tra-
alho já cansado da velhice, não podia incluir como
ua uma obra extranha n'essa collecção. *Dom Duardos*
oi representado diante de Dom João III, como se vê
ela rubrica; porém não se declara aí o logar nem o
nno. Depois do apparecimento do *Amadis*, a grande
nfluencia litteraria que produzira deu origem a outras
novellas do mesmo genero, e d'ahi data o cyclo dos

Palmeirins. É natural que Gil Vicente representasse o *Dom Duardos* ainda em Evora; n'este mesmo anno de 1533, se imprimiram as aventuras de Primaleão, seguidas das de Platir, neto de Palmeirim. As novellas de cavalleria estavam agora em moda na côrte portugueza, e a este tempo já o livro das *Saudades* de Bernardim Ribeiro andava por mãos que o tornaram em parte apocrypho. Representando em uma côrte opulenta, para distracção de monarcha faustoso, Gil Vicente dava a estas composições cavalheirescas um espectaculo esplendido. «*Entra primeiro a côrte de Palmeirim com estas figuras, s. Imperador, Imperatriz, Flerida, Artada, Artrandria, Primalião, Dom Robusto; e depois d'estes assentados entra Dom Duardos a pedir campo ao Imperador com Primalião, seu filho, sobre o aggravo de Gridonia.*» Dá-se o combate em scena; separados os cavalleiros por Flerida, entra Maimonda «*a mais feia creatura que nunca se viu*»; isto nos indica o emprego da caracterisação usada no velho theatro portuguez. Na scena abre-se uma porta que dá para um jardim onde Dom Duardos entra vestido de hortelão; na fonte do jardim enche-se uma cópa encantada para Flerida beber, as damas tocam seus arrabiles e cantam; conhecido o principe Dom Duardos, Flerida segue-o, ao som de um romance que se tornou popular no seculo XVI, chegando a entrar no celebre *Cancionero de Romances* de Anvers. É impossivel fazer sentir as bellezas litterarias d'estas composições em um capitulo destinado a mostrar os recursos materiaes de que dispunha o Theatro portuguez.

Por documentos legaes datados de 1534, se vê que a côrte estava ainda em Evora n'este tempo; ali, ás matinas do Natal representou Gil Vicente o *Auto da Mofina Mendes;* descobre-se alguma cousa ácerca da disposição do scenario, nos versos:

> Mandaram-me aqui *subir*
> Neste sancto *amphitheatro*,
> Para aqui introduzir
> As figuras que hão de vir
> Com todo seu apparato.

N'este prologo, feito por um Frade, a modo de pregação, dá Gil Vicente a este Auto a denominação franceza de *Mysterio*.

Depois de acabado o prologo: «*Em este passo entra nossa Senhora, vestida como rainha, com as ditas donzellas* (Pobreza, Humildade, Fé, e Prudencia) *e diante quatro Anjos com musica: e depois de assentados, começam cada hua a estudar per seu livro.*» Prudencia tem na mão as prophecias da Sybilla Cimeria, a Pobreza lê as prophecias da Sibylla Erithrea, a Humildade lê nos vaticinios de Isaias e o Cantico dos Canticos. «*N'este passo entra o anjo Gabriel;*» vem annunciar á Virgem que n'ella se realisarão as prophecias que acaba de ouvir; feita a saudação, vae-se «*o anjo Gabriel, e os anjos á sua partida tocam seus instrumentos, e cerra-se a cortina.*» Esta rubrica nos mostra aqui o meio empregado para dividir as jornadas. A scena abre-se novamente com uma pastoral, em que os zagaes *se juntam para o tempo do nascimento*. Aqui introduziu Gil Vi-

cente a fabula oriental da *bilha de azeite*, tão imitada na poesia da edade media. É natural que Gil Vicente a conhecesse da tradição oral, ou então do *Conde de Lucanor* de Dom João Manoel.

Os pastores deitam-se a dormir, «*e logo se segue a segunda parte, que he hua breve contemplação sobre o Nascimento*». Apparece outra vez a Virgem fazendo sua oração; «*S. José e a Fé vão accender a candeia, e a Virgem com as Virtudes, de joelhos, a versos resam psalmos*». A Fé voltou *com a vela sem lume*, porque nenhum visinho acordou ou a quiz accender; a scena está algum tanto escurecida, e a Virgem está com as dôres do parto. Nos velhos mysterios francezes não se usava *cortina*, a não ser em certas passagens escabrosas, como por exemplo no leito em que Santa Anna dava á luz a Virgem. Gil Vicente não indica o ter-se servido de cortina para resguardar o parto de Nossa Senhora: «*Em este passo chora o Menino, posto em hum berço, as Virtudes cantando o embalam*». O Anjo vae acordar os Pastores, os outros Anjos tocam seus instrumentos, as Virtudes cantam, e os pastores bailam, saindo todos ao mesmo tempo. N'este mesmo anno de 1534 representou Gil Vicente pela primeira vez fóra da côrte; estava em moda pedirem as corporações religiosas algumas composições dramaticas aos poetas do tempo; os Cenegos de Sam Vicente pediram a Affonso Alvares o *Auto do Apostolo Sam Thiago;* tambem a Abbadessa de Odivellas pediu a Gil Vicente que escrevesse um Auto sobre o Evangelho da *Cananea:* «*Este Auto que*

diante se segue fez o Autor por rogo, da muito virtuosa e nobre Senhora Dona Violante, Dona Abbadessa do muito louvado e Santo convento do mosteiro de Odivellas, a qual Senhora lhe pediu que por sua devoção lhe fizesse hum Auto sobre o Evangelho da Cananea.» Em scena apparece Jesus Christo, e com elle seis Apostolos; nos Autos francezes os Apostolos apparecendo vestidos de dalmaticas, é provavel que Gil Vicente se servisse do mesmo guarda roupa liturgico; o hymno *Clamavat autem*, mostra que o Auto fôra intercalado com as ceremonias do culto.

No anno de 1535 não representou Gil Vicente; uma grande desgraça acontecera na côrte, a morte mysteriosa do Infante Dom Fernando e de sua mulher Dona Guiomar, condessa de Marialva. O lucto da côrte e as differentes versões d'este caso, a interpretação do sonho das tres tumbas, tudo fazia com que as attenções se afastassem de um serão dramatico. Tambem n'este anno partiu o Infante Dom Luiz, poeta e imitador de Gil Vicente, para a conquista da Goleta.

Na rubrica final da comedia *Floresta de Enganos*, representada em Evora a Dom João III, em 1536, se lê, é «*a derradeira que fez Gil Vicente em seus dias.*» Aqui vemos terminada a sua carreira dramatica desde 1502, exercida corajosamente durante trinta quatro annos. D'aqui em diante o theatro deixou de ser animado pela côrte portugueza, e só por tradição se diz que o Auto de Antonio Ribeiro Chiado, da *Natural Invenção*, fôra representado diante de Dom João III.

N'esta comedia *Floresta de Enganos*, vem os versos que diz Justiça Mayor:

> Ya hice *sesenta y seis*,
> Ya mi tiempo és passado, etc.

d'onde inferiu Barreto Feio, que a referir-se esta passagem ao poeta, nascera elle em 1470; o que é plausivel, porque frequentando a côrte de Dom João II em 1493 e tomando parte nos galanteios poeticos dos serões do paço, tinha então vinte trez annos. Eis ahi estão indicados os primeiros annos e os mais brilhantes da vida dramatica do theatro portuguez, verdadeiramente popular nos assumptos, e aristocratico na intenção. Um terrivel inimigo se levanta contra elle, o *Theatro classico;* fundado na imitação de Plauto e Terencio, por influencia da Italia, são fracas as condições de vitalidade que apresenta. Adiante faremos a historia da tradição dramatica ou eschola de Gil Vicente.

QUADRO SYNOPTICO da representação dos Autos de Gil Vicente, e prospecto chronologico para a recomposição da sua vida.

ANNO	AUTO	LOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POR QUE MOTIVO
1502	*A Visitação* ou *Monologo do Vaqueiro.*	Nos Paços do Castello, na camara da rainha Dona Maria.	D. Manoel, D. Maria, sua mulher, D. Leonor, viuva do D. João II, e de D. Beatriz, Duqueza de Bragança, mãe de D. Manoel e D. Leonor.	Pelo nascimento d'el-rei D. João III; dois dias depois do parto da rainha, isto é, em a noite de 4.ª feira, 8 de Junho. (Começa a peste.)
1502	*Auto Pastoril Castelhano.*	Talvez no Mosteiro de Enxobregas. (Vid. 1503.)	Diante da rainha D. Leonor, viuva de D. Joao II.	Na vespera do Natal, a 24 de Dezembro
1503	*Auto dos Reis Magos.*	Nada declara a rubrica, o qué faz suppôr o mesmo sitio.	»	A 7 de Janeiro, na Festa dos Reis. (Peste.)
1503	*Auto da Sybilla Cassandra.*	Representado em Enxobregas.	»	A 24 de Dezembro.
1504	*Auto da Fé.*	Em Almeirim.	A el-rei D. Manoel.	Nas matinas do Natal, a 24 de Dezembro. (Estas duas épocas similhantes dão como certo o anno de 1504 não declarado na rubrica.)

ANNO	AUTO	LOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POR QUE MOTIVO
1504	*Auto de S. Martinho.*	Nas Caldas.	Diante da rainha D. Leonor.	Na Procissão de Corpus-Christi, a 11 de Junho.
1505	*Farça de Quem tem farellos?*	Nos Paços da Ribeira.	A D. Manoel.	(Não declara o motivo; talvez em algum serão.)
1505	*Auto dos Quatro tempos.*	Em Lisboa nos Paços de Alcaceva.	A Dom Manoel por pedido de D. Leonor.	No Natal, a 24 de Dezembro.
1506	*Sermão em verso.*	Em Abrantes para onde a côrte fugira por causa da peste.	A D. Manoel.	Pelo nascimento do infante D. Luiz. (N'este anno dá-se a grande mortandade dos judeus pelo fanatismo de dois dominicanos.
1508	*Auto da Alma.*	Nos Paços da Ribeira.	Á rainha D. Leonor, por mandado de D. Manoel.	Nas Endoenças.
1510	*Auto da Fama.*	Em Santos o Velho por duas vezes.	Á rainha D. Leonor e D. Manoel.	Talvez por motivo dos successos do reinado de D. Manoel.
1512	*O velho da Horta.*	Em Lisboa?	A D. Manoel.	Talvez pelo nascimento do infante D. Henrique que depois foi cardeal.
1513	*Exortação de Guerra.*	Em Lisboa.	A D. Manoel, a 15 de Agosto.	Na partida de D. Jayme, para Azamor, com uma

ANNO	AUTO	LOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POR QUE MOTIVO
1514	*Comedia do Viuvo.*	Não traz logar; talvez em publico.	Não traz diante de quem.	Não apresenta na rubrica o motivo.
1516	*Auto das Fadas.*			
1517	*Auto da Barca do Inferno.*	Em Lisboa.	Diante da rainha D. Maria.	Por causa da doença da rainha, da qual morreu a 7 de Março, com 35 annos de edade.
1518	*Auto da Barca do Purgatorio.*	Na capella do Hospital de Todos os Santos.	Á rainha D. Leonor, terceira mulher de D. Manoel.	Nas Matinas do Natal; é continuação da antecedente.
1519	*Farça dos Physicos.*			
1519	*Auto da India.*	Almada.	A' rainha D. Leonor, terceira mulher de D. Manoel.	
1519	*Auto da Barca da Gloria.*	Em Almeirim.	A Dom Manoel.	
1521	*Farça dos Ciganos*	Em Evora.	A D. João III.	Na entrada em Evora.
1521	*Cortes de Jupiter.*	Paços da Ribeira.	Ao Casamento e partida da infanta D. Beatriz para Saboya.	Partiu a 9 de Agosto, e chegou a Niça a 9 de Setembro de 1521.
1521	*Comedia de Rubena.*	Talvez em Evora?	A D. João III, sendo principe.	E' em trez actos.
1523	*Auto Pastoril* etc.	Em Evora.	A D. João III.	No Natal.

ANNO	AUTO	LOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POR QUE MOTIVO
1523	*Inez Pereira.*	Convento de Thomar.	A D. João III.	Contra os que negavam a originalidade do auctor.
1525	*Juiz da Beira.*	Em Almeirim.	»	Continuação da antecedente.
1525	*Fragoa de Amor.*	Em Evora.	A D. João III, em sua ausencia.	No seu casamento por procuração com D. Catherina
1526	*Templo de Apollo.*	Em Lisboa?	A D. João III.	Na partida da infanta Dona Isabel, irmã de el-rei Dom João III. (10 de Março.)
1526	*Farça dos Almocr.*	Em Coimbra.	»	Por causa do terremoto.
1526	*O Clerigo da Beira*	Em Almeirim.	»	A' vinda de um Legado do Papa.
1527	*Historia de Deos.*	Em Almeirim.	»	Pelas Endoenças?
1527	*Dialogo sobre a Ressurreição.*	(Talvez não fosse representado.)		Talvez continuação do antecedente.
1527	*Comed. sobre a divisa de Coimbra.*	Em Coimbra.	»	No tempo da peste.
1527	*Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella.*	Em Coimbra.	A D. João III e Rainha D. Catherina.	Pelo nascimento da Infanta D. Catherina. (3.ª feira 15 de Outubro.)
1527	*Nau de Amores.*	Em Lisboa.	»	No regresso de Coimbra.
1527	*Auto da Feira.*	Em Lisboa.	A D. João III.	Pelo Natal.
1530	*Triumpho de Inverno.*	Em Lisboa.	A D. Catherina.	Pelo nascimento da Infanta D. Brites.

ANNO	AUTO	LOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POR QUE MOTIVO
1532	*Auto da Luzitania.*	Em Alvito.	A D. João III.	Pelo nascimento do Principe D. Manoel. (4.ª feira, 1 de Novembro de 1531.) O auto foi no principio do anno novo.
1533	*Romagem de Aggravados.*	Em Evora.	Ao parto da Rainha D. Catherina.	Nascimento de Dom Philippe. (3.ª feira, 25 de Maio.)
15?	*Dom Duardos.*	Não declara.	A D. João III.	Attribue-se ao Infante D. Luiz.
1533	*Amadis de Gaula.*	Em Evora.	»	
1534	*Auto da Mofina Mendes.*	Em Evora.	»	Nas matinas do Natal.
1534	*Auto da Cananêa.*	Em Odivellas.	Á Abbadessa D. Violante.	
1536	*Floresta de Enganos.*	Em Evora.	A Dom João III.	Na rubrica diz: «*A derradeira que fez Gil Vicente.*» Circumstancia notavel! N'este anno da morte de Gil Vicente, estabeleceu-se em Portugal a Inquisição, em Evora, sendo o primeiro inquisidor Dom Diogo da Silva, confessor de D. João III, e Bispo de Ceuta.

CAPITULO IV

Typos e costumes portuguezes dos Autos de Gil Vicente

A verdade nas creações dramaticas. — O genio comico e o sentimento da justiça. — Os escravos das conquistas de Africa, no seculo XVI, citados nos romances populares. — A Carta de Nicolau Clenardo, confirma os retratos de Gil Vicente. — O typo do Fidalgo pobre, na farça dos *Almocreves* e na de *Quem tem farellos*. — Os amôres das escravas. — Miseria dos Judeus. — A farça dos *Physicos* lembra o *Malade imaginaire* de Molière. — Gil Vicente conheceu a *Celestina*, nos typos de Leonor Vaz e Branca Gil. — O Frade palaciano. — Gil Vicente propaga as ideias da Reforma.

A intuição metaphysica da Shakespeare fizera-lhe comprehender as creações dramaticas como o espelho da natureza, *the mirror up to nature,* tão bem definida na scena II do acto terceiro de *Hamlet*. Gil Vicente não teve tradições no theatro portuguez, como teve Shakespeare, por isso não pôde attingir a perfeição na architectura dos seus Autos; mas a parte philosophica, a linguagem da natureza e da verdade foi-lhes commum pela ubiquidade do genio. Shakespeare depois da leitura dos *Ensaios* de Montaigne, é que se immergiu na profundidade das situações dramaticas; Gil Vicente pertencia á mesma familia de pensadores, dos que arvoram o senso commum e a naturalidade em criterio supremo. A influencia exterior a que obedeceu Shakespeare, em Gil Vicente foi ingénita, e a elle poderiamos com rasão chamar o nosso Montaigne.

Assim como, durante as luctas da edade media, o povo se defendeu sempre contra todos os abusos da auctoridade com o espirito da parodia e do grotesco, a mesma corrente se repete no seculo XVI, na véspera da Reforma, não parcialmente, mas em individualidades distinctas. A Rabelais em França, a Skelton na Inglaterra, ao Cavalheiro de Hutten na Allemanha, aos Varões Obscuros da Italia, corresponde em Portugal Gil Vicente. Elle entra n'este côro da grande gargalhada homerica, pela força das circumstancias; como *mosarabe* é sentimental e apaixonado, lyrico e sonhador; ama os symbolos religiosos, repete todas as lendas, e é a elle que lhe cabe o inaugurar a edade da prosa, o falar a linguagem da burguezia e do senso commum.

Era preciso que se désse em Portugal uma grande preversão do senso moral, um grande desenfreamento na hypocrisia monastica, uma degeneração no sangue e caracter nacional, para que elle rompesse com furia, como Juvenal: *nunquamne reponam, vexatus toties?*

Foi este o sentimento que levou Gil Vicente a saír da apathia da nobreza, a que pertencia, para retemperar a alma portugueza secularisando-a; os seus Autos são o espelho da sociedade do seculo XVI, n'elles se vê o estado dos espiritos, dos costumes, da lingua, da litteratura. e da historia politica. Alguns factos nos bastam para pôr isto em evidencia.

Escolheremos de preferencia aquelles de tal fórma caracteristicos, que foram notados pelos estrangeiros que vieram a Portugal. Admira como, tendo vi-

vido sempre em contacto com os habitos e tendencias nacionaes, teve este senso critico para apodar o lado mau das cousas e impressionar-se dos seus ridiculos, que só a um extranho se tornam mais reparaveis. Em 1534 veiu a Portugal um estrangeiro notavel, representante da erudição dos Paizes Baixos; era o celebre Nicolau Clenardo. Em uma Carta ao seu amigo Latomus, descreve os costumes portuguezes; mas tudo quanto encontra de insólito que o impressiona, vem notado já nos Autos de Gil Vicente. N'essa Carta escripta de Evora, a 26 de Março de 1535, fala da grande quantidade de escravos, que havia em Evora e Lisboa: «Os escravos pullulam por todas os lados. Todo o serviço é feito por negros, e mouros captivos. Ha em Lisboa uma tal quantidade d'essa fazenda, que se acreditaria que excede em numero os portuguezes livres. Encontrareis difficilmente uma casa onde não haja ao menos uma criada d'esta especie. É ella que vae comprar as cousas necessarias, que lava a roupa, limpa as casas, *acarreta a agua* (1) e despeja a certas

(1) Nos romances populares da Beira Baixa, ainda se allude a estes costumes:

> Deu sete voltas á cêrca
> Sem n'ella poder entrar;
> Viu lá entrar *uma preta*
> Que se estava a pentear.

Rom. geral, n.º 17, p. 43.

horas as immundicies de todo o genero; em uma palavra, é escrava, e só se distingue pelo vulto, de uma besta de carga. Os mais ricos tem escravos de dois sexos. Ha individuos que não tiram pequeno lucro da venda de jovens escravos, que criam como pombos para levar ao mercado. Longe de se escandalisarem com as travessuras dos seus escravos, vel-os-hiam com alegria tornarem-se animaes de lançamento, porque o fructo segue o ventre, etc.» Mais adiante fala Clenardo da cidade de Evora, que Gil Vicente visitava com frequencia acompanhando a côrte: «mas apenas puz pé em Evora, julguei-me transportado a uma cidade do inferno: por toda a parte via negros, raça que me inspira uma tal aversão, que isso bastaria para me fazer abalar.» Na farça do *Clerigo da Beira,* introduz Gil Vicente um preto, grande ladrão; é de notar, que nos romances populares da Beira, ainda se allude ao costume de ter criados pretos. Havia a mania de forçar essa raça escrava e estupida a professar a religião catholica, cheia de abstracções e sophismas; Gil Vicente conhecia o contrasenso, e mette na bocca do preto um *padre nosso* e uma *salve-rainha,* estropiados em uma

Quem me dera aqui *meus pretos,*
Ou meus velozes cavallos, etc.

Ibid. n.º 25, p. 62.

A um *pretinho* que tinha
Uma lança lhe ha dado.

Ib. p. 63.

giria de quem nada percebe: «*Pato nosso santo Pacéto*, etc.» E: «*Sabe a regina Matho misecoroda nutra d'hum cego savel até que vamos*, etc.»

Esta immensa quantidade de escravos, espalhada pelo reino, veiu a produzir nos costumes uma grande inercia, e como consequencia, uma certa indigencia acobertada com pompas exteriores. Gil Vicente foi o primeiro que notou o typo do Fidalgo pobre na sua Farça dos *Almocreves;* mas para comprehender melhor a grande verdade do typo, vejamos o retrato feito pelo celebre Nicolau Clenardo: «Se quizesse condescender com os costumes do paiz, começaria por sustentar uma mula e quatro lacaios. Mas como seria? jejuando em casa, em quanto brilhava fóra, e teria o pesar de dever mais do que aquillo que poderia pagar. Isto faz-me lembrar um individuo pelo qual julgarei os outros. Aquelle de quem quero esboçar o retrato, andava de rixa com um estrangeiro, creio que francez, que viera para Portugal no tempo de el-rei Dom Manoel, fazendo parte da côrte da rainha Leonor. O portuguez levava-lhe a palma pelo fausto exterior, o francez tinha melhor meza. Conhecendo os habitos locaes, e impellido pela curiosidade, procurou déstramente obter o livro onde o seu antagonista registava as suas despezas diarias. Deu com os olhos em cousas bastantes comicas, e totalmente portuguezas. Encontrara para cada dia:

«Quatro ceitis para agua,

«Dois reaes para pão,

«Um real e meio de rabanetes.

«E como durante toda a semana continuavam estas sumptuosidades, imaginou que o domingo seria destinado a algum banquete menos sóbrio; mas n'esse dia o que viu elle? *Hoje nada, por não haver rabanetes na praça.* Chovem aqui, meu caro Latomus, esses *raphanophagos*, e todavia a maior parte conduz pela rua, apoz si, maior numero de escravos do que gastam em casas reaes. Ha muitos que não são mais ricos do que eu, e que andam acompanhados de outo creados que sustentam, não direi á custa de um abundante alimento, mas pela fome e outros meios, que sou demasiadamente estupido para aprender nunca em dias de minha vida. Afinal, não é custoso recrutar uma turba inutil de servidores, porque esta gente tudo prefere á fadiga de tomar qualquer profissão. Mas para que serve um tal respeito? Vou-me explicar: se os tratantes são de uma formal priguiça, qualquer d'elles emprega-se em alguma cousa: dois caminham adiante, o terceiro traz o chapeo, o quarto o capote, se por acaso chove, o quinto pega na rédea da vossa cavalgadura, o sexto apodera-se dos vossos sapatos de seda, o septimo de uma escova, o oitavo mune-se de um panno de linho para limpar o suor do cavallo, emquanto o seu amo ouve missa, ou conversa com um amigo. O nono offerecer-vos-ha um pente para alisar os cabellos, se tendes de cumprimentar alguem de importancia. Nada digo que não tenha visto por meus proprios olhos. Com similhantes costumes pensaes acaso, que alguem, gerado de paes livres, se decida a dedicar-se *a qualquer genero* de trabalho? »

No argumento da Farça dos *Almocreves*, diz Gil Vicente: «*O fundamento d'esta farça he, que hum Fidalgo de muito pouca renda usava muito estado, e tinha capellão seu, e ourives seu, e outros officiaes, aos quaes nunca pagava*, etc.» Esta farça é de 1526, e a Carta de Clenardo de 1535. Primeiramente vem o Capellão pedir os seus ordenados ao Fidalgo, que o embala com boas promessas de o arranjar para Capellão do rei ou da rainha. Já desilludido, o faminto Capellão diz-lhe:

E vos fazeis foliadas
E não pagaes ó gaitero?
Isso são balcarriadas,
Se vossas mercês não hão
Cordel para tantos nós,
Vivei vós áquem de vós,
E não compreis gavião
Pois que não tendes piós.
Trazeis seis moças de pé
E accrecentai'l-os a capa,
Com'o rei, e por mercê
Não tendo as terras do Papa,
Nem os tratos de Guiné,
Antes vossa renda encurta
Como os pannos de Alcobaça.

Responde o Fidalgo:

Todo o fidalgo de raça
Em que a renda seja curta
He por força que isso faça.

Apoz o Capellão vem o Ourives pedir o pagamento de um saleiro que fez; chega tambem um Almocreve, um Pagem, e todos vão pagos com vento. A farça dos

Almocreves foi representada em Coimbra, em 1526. Esta critica aos fidalgos pobres, que apresentavam um grande estado, não escapou ao douto Sá de Miranda na sua Epistola a Pero Carvalho, escripta por este tempo tambem em Coimbra. (1) No *Fidalgo Aprendiz*, de D. Francisco Manoel de Mello, Gil Cogominho é ainda o mesmo typo do *raphanophago* portuguez, como vimos descripto na Carta de Clenardo. O fidalgo pobre, de Gil Vicente, é aquelle que Sá de Miranda na citada Epistola descreve vivendo á custa dos habitantes de Coimbra, mas dizendo mal da terra e suspirando sempre pela côrte de Almeirim; este mesmo typo, no reinado de Dom João IV, quer comprazer com os usos italianos e francezes da côrte, e sobre a sua grande indigencia enfatuada dá-se ao ridiculo de querer aprender a dançar a *pavana* e a *galharda*, que andavam na moda. Em um seculo os costumes portuguezes não variaram; é por isso que o theatro tambem apresenta certa pobreza de typos. E que ficámos nós sendo até hoje, no meio das transformações sociaes da Europa, sem industria e sem aspirações, senão o mesmo Fidalgo pobre?

Apezar da rigidez do seu catholicismo, a mocidade portugueza, no seculo XVI, levava uma vida dissipada. Na sua Carta, escripta em 1535, dizia Clenardo: «Venus, em toda a Hespanha, parece-me merecer o nome de Publica, exactamente como outr'ora em Thebas; e

(1) Desenvolvido na *Vida de Sá de Miranda*, cap. II.

isto é mórmente em Portugal, onde é uma raridade vêr um mancebo contrahir uma ligação legitima. Em vista d'esta revelação do observador estrangeiro, comprehende-se o typo do Escudeiro da farça de *Quem tem farellos?* que anda sempre namorando por becos e esquinas, especie de Dom João esfaimado. O escudeiro apaixonado e cantador de trovas de cancioneiro, é uma segunda feição do typo do Fidalgo pobre. Abre a scena, com o dialogo de dois moços de esporas, que andam a comprar farellos:

ORDONHO: Como te vás, companero?
APARIÇO: S'eu moro c'hum Escudeiro,
Como me pode a mi ir bem?
ORD.: Quien es tu amo? di, hermano!
AP.: E' o demo que me tome:
Morremos ambos de fome
E de lazeira todo o anno.
ORD.: Con quien vive?
AP.: Que sei eu?
Vive assi per hi pellado,
Como podengo escaldado.
ORD.: De que sirve?
AP.: De sandeu.
Pentear e jejuar,
Todo o dia sem comer,
Cantar e sempre tanger,
Suspirar e bocejar.
Sempre anda falando só,
Faz umas trovas tão frias.
. . . .
Tres annos ha que sou seu
E nunca lhe vi cruzado;
Mas segundo nós gastamos
Um tostão nos dura um mez.

Bastantes vezes se aproveita Gil Vicente das su-

rstições populares, ora recitando em scena os ensal-
os, ora pedindo benevolencia para as feiticeiras, que
tão eram queimadas em Hespanha, ora retratando
typo da alcoviteira, como na *Comedia do Viuvo;* esta
dem de observações foi aprendida por Gil Vicente da
elebre comedia da *Celestina*, bantante conhecida em
ortugal, citada por João de Barros, por Jorge Fer-
eira de Vasconcellos e por Camões. Gil Vicente em-
ora não a cite, conheceria a *Celestina* por qualquer
las edições de Salamanca, de 1500, ou de Sevilha, de
.501. Durante a vida de Gil Vicente, fizeram-se nove
dições d'esta protentosa comedia, fonte d'onde se de-
rivou todo o theatro nacional da Peninsula.

A Farça chamada *Auto da India*, mostra as peri-
pécias que se davam na classe baixa; que recursos co-
micos não tira da partida dos galeões para o Oriente!
N'esta farça resume elle o argumento: « Foi fundada
obre que uma mulher, estando já embarcado para a
ndia seu marido, lhe vieram dizer que estava des-
viado, e que já não ia; e ella de pezar está chorando.»
ue malicia no dialogo da ama com a moça:

AMA: Quem se vê moça e formosa
Esperar pola ira má.
Hi se vai elle a pescar
Meia legoa pelo mar,
Isto bem o sabes tu;
Quanté mais a Calecut!
Quem ha tanto d'esperar?

. . . .

Partem em Maio d'aqui,
Quando o sangue novo atiça...

No emtanto está a Ama com um rascão, cham
Lemos, e manda a moça fóra comprar de comer.
repente acode a moça esbaforida, contando que vir
marido da Ama, que era chegado da India; esta
enfurecida e tem logo uma ideia luminosa:

> Quebra-me aquellas tigellas
> E trez ou quatro panellas,
> Que não ache que comer.
> Que chegada, e que prazer!
> Fecha-me aquellas janellas.
> Deita essa carne a esses gatos,
> Desfaze toda essa cama.

Entra pouco depois o marido, e ella diz:

> E eu oh quanto chorei,
> Quando a armada foi de cá!
> E quando vi desferir,
> Que começaste de partir,
> Jesu! eu fiquei finada;
> Tres dias não comi nada,
> A alma se me queria sair.

N'esta farça, Gil Vicente não incita a jocosid
com palavras desenvoltas; é um perfeito Molière, co
prehende profundamente o coração humano, e segue
mais desencontradas paixões com uma logica fat
Tambem na farça de *Inez Pereira*, um marido ru
morre a sete leguas de Arzilla, e a mulher, que rece
va tornar-lhe a caír nas mãos, casa com um lôrpa,
bre quem se vinga da vida passada.

A grande quantidade de pretas escravas que
siam de criadas em todas as casas do reino, além

desenvoltura notada por Clenardo, tambem dava causa a uma grande perversão nos costumes e decadencia da raça. Antes de Camões celebrar uns amores com a *Barbora escrava*, já conta Gil Vicente na farça do *Juiz da Beira* estes amores de um escudeiro:

> Eu andava namorado
> De uma moça *pretesinha*,
> Muito galante Mourinha,
> Um ferretinho delgado,
> Oh quanta graça que tinha!
> Então amores de Moura,
> Já sabeis o fogo vivo,
> Ella captiva, eu captivo:
> Ora que má morte moura,
> Se ha hi mal tão esquivo.

No prologo do *Auto da Luzitania*, representado em 1532, descreve Gil Vicente a vida intima dos Judeus em Portugal; é um quadro de interior, mas defumado e triste, com um certo vasio de morte. N'esse prologo refere-se ao costume das danças judengas, exigidas dos Judeus como servico feudal. É por occasião do nascimento do principe Dom Manoel; os judeus ajuntam-se para convencionarem os festejos que hãode fazer:

> Fallemos tu e eu sós.
> Que invenção faremos nós,
> N'um Aito bem acordado,
> Que tenha ave e piós?
> Que *folias*, já são frias,
> E as *pellas*, as mais d'ellas,
> E os *touros*
> Matarão um mata-moiros,

E a *ussa* já não se usa,
E a festa não se escusa,
Pois andamos nos peloiros.

Tambem na farça de *Inez Pereira*, a rica e com-
merciante classe dos judeus, está reduzida a um esta-
do miseravel; aí apparecem dois judeus, Latão e Vi-
dal, que vivem do officio de casamenteiros. No entant
a Hollanda ia prosperando com as consequencias d
estupidez de Dom Manoel.

De proposito, Gil Vicente, quando mette em scen
os Judeus, é sempre sem importancia, para não exalt
mais odios contra a sua crença e invejas contra os se
capitaes. Pelo contrario, João de Barros, na *Ropic
pneuma,* descreve o Judeu como um explorador ávid
de todos os imperios, como planta parasita que de
de ser queimada: «Depois que Tito e Vespasiano to
talmente destruiram sua cidade, aconteceu-lhes com
aos Troianos, que a causa da sua destruição foy per
maior sua gloria e imperio, porque estando em Troy
eram senhores do seu, e depois foram senhores d
mundo: assy estes derramados per elle, nam com
povo desprezado, mas como planta digna de ser plan-
tada em toda a terra, foram recolhidos em populos
cidades e os principes d'ellas os plantaram na part
mais segura de perigos, por serem arvores que da
saborosos fructos de rendimentos. D'onde vem seren
mui guardados e favorecidos de leis e armas, porqu
os povos travessos não lhe comam algum pômo de bom
sabor. E posto que de todos sejam zombados, possuem

a grossura da terra, onde vivem, mais folgadamente que os naturaes; porque nam lavram, nem plantam, nem edificam, nem pelejam, nem aceptam officio sem engano. E com esta ociosidade corporal n'elles se acha mando, honra, favor e dinheiro: sem perigo das vidas, sem quebra de suas honras, sem trabalho de membros, sómente com um andar meudo e apressado, que ganha os fructos de todolos trabalhos alheos. » (1) Qual veria o Judeu com mais philosophia, o historiador ou o poeta? *Zombado de todos,* como diz João de Barros, só Gil Vicente, que zombou de tudo, não tem alma para ferir o inerme e perseguido Judeu.

A representação da tragicomedia das *Côrtes de Jupiter,* na partida da infanta Dona Beatriz para Saboya, deu á festa do paço um colorido de saudade, augmentado pelas doces lendas do amor de Bernardim Ribeiro. Conhecemos a infanta por estas tradições poeticas; os historiadores estrangeiros fazem d'ella um retrato muito differente, de uma hombridade taciturna que só as pessoas estupidas sustentam. Transcrevemos esse retrato, para que se veja em que meio e para quem, Gil Vicente despendeu as mais bellas flôres da sua alma. Spon, na *Historia de Genova,* descreve-nos assim a recepção da Duqueza de Saboya, a infanta Dona Beatriz: « A mocidade da cidade estava lepidamente vestida de damasco e de tela de prata, armados cada um de uma lança na mão. O que se achou

(1) *Ropica,* ediç. de *1869, p. 181.*

de mais galante foi uma companhia de amazonas, que eram mulheres soberbamente vestidas, arregaçadas até ao joelho, tendo na direita um dardo, e na esquerda um pequeno escudo prateado. A que as commandava era uma hespanhola, mulher de Francisco de S. Miguel, senhor de Avoully, a qual devia fazer o cumprimento, em sua lingua, á duqueza. A porta-bandeira era uma grande e bella mulher, filha de um boticario chamado o Gram Jacques, a qual floreava a bandeira tão galhardamente como um alferes.

«A entrada foi da seguinte maneira: A Duqueza passou áquem da ponte d'Arve sobre um carro de triumpho, puchado a quatro cavallos cobertos de ouro e de pedrarias que deslumbravam os olhos. O Duque, seu marido, seguia, montado em uma mula, com o Abbade de Boumonte e um de seus escudeiros, todos trez egualmente vestidos, com mantos cinzentos e capuzes. A duqueza tendo passado a ponte, encontrou primeiramente as amazonas, cuja capitanea lhe apresentou um soneto em hespanhol com elogios, titulos soberbos e offertas por parte da cidade; a Duqueza não agradeceu, e nem se dignou mesmo olhar para as amazonas. Os homens vieram depois recebel-a, e tambem não lhes fez melhor acolhimento, com que os burguezes ficaram muito indignados, dizendo que não faziam estas honras por dever, como subditos, mas por affeição, como amigos. Pelo contrario, *a Duqueza que era Portugueza, mostrava que os não tinha a elles só por subditos, mas por escravos, á maneira dos portu-*

guezes. Houve alguns que aconselharam de ir escangalhar os theatros e palanques que se lhe tinha preparados, como se ella não gostasse d'elles. Fazia-se melhor, diziam outros, empregar o dinheiro que se despende em honrar o Duque e a sua nova esposa em fortificar a cidade e a fazel-os ficar da parte de fóra, e não attrahil-os alí, para serem feridos com as suas proprias armas.

«Apesar de tudo a festa proseguiu, acompanharam-os nas ruas cheias de gente, com concertos e outros signaes de alegria. Desculpavam a soberba da Duqueza dizendo: *Que eram os costumes de Portugal*. Ella deu um apparatoso festim ás damas, seguido de bailes, de mascaradas e de comedias; de sorte que desde o tempo do duque Philibert, não se tinham divertido tanto. Fizeram torneios e os mancebos da cidade mostraram-se tão apôstos como os palacianos. Emfim, durante este anno não se tratou mais do que divertir o duque e a duqueza, ministrando-lhes a elles e ao seu séquito viveres e moveis para o necessario e para o recreio. Póde-se mesmo dizer, que eram mais obedecidos em Genova por cortezia, de que em Chambery por obrigação.» (1) Foi a esta duqueza, e em uma côrte aonde prevaleciam os costumes que a tornavam odiosa no estrangeiro, que Gil Vicente escreveu, e deu vida ao theatro portuguez.

Para se vêr os typos que Gil Vicente retratou na

(1) Spon, *Hist. de Genève*, t. I, p. 352.

sua farça dos *Physicos*, basta notar que a Medicina portugueza do seculo XVI, ainda influenciada péla eschola arabe que já estava banida da Europa, prevalecia em Portugal, não limitada já ao empirismo, mas ás praticas supersticiosas da astrologia judiciaria. Na farça dos *Physicos*, Gil Vicente antecede Molière; a verdade dos seus retratos comprova-se com esta descripção do seu contemporaneo João de Barros, na *Ropica pneuma*: «Sómente por causa da Medicina ouvi alguns livros de Aristoteles com a primeira e segunda parte do Avicena: e logo me dei áa pratica, tomando primeiro esta. Se me achava antre medicos de linguagem falava latim, e outre latinos em grego huns versos de Homero, que trazia decorados: com que nam ousavam de me responder; cuidando serem autoridades originaes de Galeno ou Diescorides. E com esta sagacidade, quando nos ajuntavamos vinte e trinta em conselho de huma effimera d'algum principe, todos á huma voz se hiam com a minha: porque tambem andava eu para isso autorisado com a minha beca de veludo, e par de aneis com suas torquezas ás quedas da mula: e a qualquer proposito alegava com os *aphorismos* de Ipocras e *Trezentas* de João de Mena. Isto sómente bastava para ser medico de um rei, quanto mais de huma cidade populosa, onde se acham muitas vidas pera fazer experiencias e ser bom pratico.» (1) João de Barros traçára este retrato dos medicos do

(1) Op. cit., p. 87, ediç. de 1869.

seculo XVI no tempo da peste em 1531. Gil Vicente, que divertia a côrte quando as grandes pestes da Europa invadiam Portugal, teve bastante rasão para cobrir de ridiculo este typo do *Physico,* na sua inimitavel farça; elle não inventava, copiava o natural. Com que empáfia o Physico Torres diz á cabeceira do Clerigo doente de amores:

> Mas hade saber quem curar
> Os passos que dá uma estrella,
> E hade sangrar por ella
> E hade saber julgar
> As aguas n'uma panella.
> E hade saber proporções
> No pulso se é ternario,
> Se altera, se he binario,
> E saber quantas lições
> Deu Plótomeu a el-rei Dário.
> E quem isto não souber
> Va-se beber d'isso mesmo:
> E mestre Nicolau quer,
> E outros curar a esmo!

Outro Physico, Mestre Fernando, fala assim ao doente:

> Dizem os nosses doutores
> Ouvil-o? ouvis que vos digo?
> *Non est bona purgatio*, amigo,
> *Illa qui incipit cum dolores*,
> Porque traz flema comsigo.
> E *illa qui incipit cum tarantran,*
> *Quia tranlarum est.*
> Ouvil-o? De physico sou eu mestre,
> Mais que de sulurgião, etc.

De todas as fórmas da arte da litteratura portu-

gueza, é o theatro a unica que se inspira do grande movimento intellectual e moral do seculo XVI. Homem de genio, Gil Vicente não escrevia sómente para divertir reis fanaticos, quando proclamava em scena as fecundas ideias da Reforma. Assistindo á renovação da sua época, vendo a imprensa, a navegação, a industria e a burguezia tomarem de dia para dia um desenvolvimento que ia transformando a organisação social da Europa, elle sente que em Portugal é necessario implantar esse espirito da secularisação e do individualismo, para que se não extinga de todo a raça dos Mosarabes. A primeira vez que elle proclamou o verbo da Reforma foi em 1506, onze annos antes do primeiro grito de Luthero. Em 1506 recitou Gil Vicente o celebre Sermão em verso, pelo nascimento do Infante D. Luiz em Abrantes. Aí diz:

No quiero deciros las opiniones
. . . .
Ni alegar texto antigo ó moderno
Si el Papa si puede dar tantos perdones?
Ni el precito que está condemnado
Nel saber divino si tiene alvedrio,
. . . .
Ni disputar se el Romano Papado
Tiene poderio en el Purgatorio.

Gil Vicente deve ser considerado como um precursor da Reforma; em 1506, entrava Luthero no mais alto grau do seu fervor religioso, ainda não tinha id[o] a Roma vêr como Leão X se gabava de explorar a fa[-]bula de Christo. Portanto estas ideias são um ecco d[a]

doutrinas de João Hus, e foi Gil Vicente uma das primeiras aguias que renasceu das suas cinzas. João Hus adherira ás quarenta e cinco proposições de Wiclef, e entre ellas ha uma sustentada por Gil Vicente, na tragicomedia *Exortação de guerra,* representada em 1513, quatro annos antes de começar a Reforma: « Sustenta que é contra a Escriptura que os ecclesiasticos possuam bens como proprios. — Não quer que haja frades mendicantes. » Durante o periodo do maior trabalho de Gil Vicente, rebentaram na Allemanha e na Europa inteira as luctas da liberdade de consciencia, e da secularisação da sociedade. Todos os nossos escriptores contemporaneos maldisseram a Reforma ; o nosso João de Barros, em 1531, na sua *Ropica pneuma,* considerava esse movimento brilhante ainda como o papa Leão x, uma altercação de frades. Só Gil Vicente comprehendeu o espirito novo, mas bem cedo viu a intolerancia monastica repellil-o de Portugal com as fogueiras da Inquisição.

Foi em 1517, que Luthero levantou o primeiro grito da consciencia contra a simonia do papa que andava a negociar com os dominicanos a venda das Indulgencias, para acabar com esse dinheiro a sumptuosa basilica de Sam Pedro. Quando Gil Vicente escreveu o seu *Auto da Feira,* em 1527, já a Reforma estava consolidada, já se tinham passado as Dietas de Worms, de Nuremberg e de Shira. No *Auto da Feira,* ou a satyra da Simonia, com que fervor religioso diz o poeta :

> Á feira, á feira, egrejas, mosteiros.
> Pastores das almas, Papas adormidos;
> Comprae aqui pannos, mudae os vestidos,
> Buscae as çamarras dos outros primeiros
> Os antecessores.
> Feirae o carão que trazeis dourado;
> Oh Presidentes do crucificado, etc.

O Diabo é que fala n'este auto a linguagem do senso commum:

> E se o que quizer bispar
> Ha mister hypocrisia,
> E com ella quer caçar;
> Tendo eu tanta em porfia
> Porque lha heide negar?
>
> Oh Roma, sempre vi lá
> Que matas peccados cá,
> E leixas viver os teus.
> E não te corras de mi:
> Mas com teu poder fecundo
> Assolves a todo o mundo,
> E não te lembras de ti
> Nem vês que te vás ao fundo.

Em 1525, Luthero casou com Catherina Bore, e a este proposito dizia: «Segundo uns, commeti um acto que me deve tornar desprezivel; comtudo tenho a segurança de ter feito o regosijo dos anjos e o desespero dos demonios. Pareceu-me conveniente confirmar pelo meu exemplo a doutrina que ensinei;» etc. Na tragicomedia *Fragoa de Amor,* representada n'este mesmo anno, Gil Vicente já allude a este facto; é só confrontando os successos do tempo, que se comprehendem es-

tes versos do Frade que vem á Fragoa de Amor para ser desfradado:

> Aborrece-me a corôa,
> O capello e o cordão,
> O habito e a feição,
> E a vespera e a nôa,
> E a missa e o sermão.
> . . . .
> Parece-me bem jogar,
> Parece-me bem dizer:
> — Vae chamar minha mulher,
> Que me faça de jantar,
> Isto, eramá, he viver.

Em 1526, escreveu o *Clerigo da Beira,* que é um padre que anda á caça e resa matinas com os filhos.

Em 1532 deu-se o triumpho completo e formal da Reforma, triumphára o senso commum; em 1533, representou Gil Vicente a *Romagem de Aggravados,* em que introduz Frei Paço, a personificação do clero ambicioso que dominava o espirito do monarcha, e que impediu por todos os meios infames a entrada das novas ideias. Guerras immensas varreram a Europa em consequencia das transformações politicas que a Reforma produziu; só a Peninsula permaneceu estavel, hirta diante das fogueiras do Santo Officio, em Hespanha, como traça politica para conservar a paz interna, durante a guerra dos Paizes-Baixos; em Portugal, apenas como um arrastamento de um fanatismo cego.

CAPITULO V

Gil Vicente conhecido fóra de Portugal

Seria Gil Vicente conhecido em Roma em 1514, no tempo da embaixada de Tristão da Cunha? — O *Auto da Lusitania* representado em Bruxellas diante do Embaixador D. Pedro de Mascarenhas, em 1532: Assistem a elle André de Resende e Damião de Goes. — Falaria Damião de Goes a Erasmo ácerca de Gil Vicente? — Ticknor, sustenta que Lopo de Vega imitou o *Auto da Barca do Inferno*, na sua *Viaje del Alma*. — Calderou imita Gil Vicente no auto sacramental *El Lirio y la Azuzena*.

Logo depois da primeira manifestação do seu genio dramatico, teve Gil Vicente uma terrivel concurrencia com o renascimento do *theatro classico* na Europa; 1528, e 1535 são as duas datas em que Jorge Ferreira e Sá de Miranda tentaram introduzir a comedia de Terencio, adoptando a linguagem em prosa.

Gil Vicente tinha dotes eminentemente superiores que o tornavam invencivel: o instincto da observação, o sentimento lyrico, a inspiração comica, e mais do que tudo a alma do seu seculo, que, no meio do fanatismo da sociedade portugueza, fazia com que insensivelmente proclamasse as ideas da Reforma. Quando D. Manoel mandou a sua embaixada ao Papa Leão x, com as páreas da India, na côrte de Roma representou Bartholomeu Torres de Naharro uma comedia allegorica, *Trofea,* em honra do Monarcha portuguez.

Em 1514, tempo da embaixada, tinha Gil Vicente representado já então treze comedias, autos, e farças.

Era o bastante para que citassem o seu nome em Roma, na côrte do opulento Leão x, que se vangloriava de ter os espectaculos de Bartholomeu Torres de Naharro. Quatro annos antes da sua morte, isto é em 1532, o embaixador Pedro de Mascarenhas, nas festas que deu em Bruxellas pelo nascimento do Infante D. Manoel, que morreu de tenra edade, mandou representar o *Auto da Lusitania*, n'este mesmo anno desempenhado em Alvito ou Lisboa por Gil Vicente.

Das festas sumptuosissimas de Bruxellas André de Resende nos deixou uma longa descripção em verso.

De toda a descripção a parte mais importante é a que trata da noticia curiosissima, que ai nos dá de um Auto de Gil Vicente, representado no fim dos festejos:

> Cunctorum heinc acta e magno comoedia plausu,
> Quam Lusitana Gillo auctor, et actor, in aula
> Egerat ante, dicax, atque inter vera facetus,
> Gillo, jocis levibus doctus perstringere mores,
> Qui si non lingua componeret omni vulgi,
> Et potius Latia, non Graecia docta Menandrum
> Ante suum ferret, nec tam Romana theatra,
> Plautinosve saleis, lepidi vel scripta Terenti
> Jactarent, tanto nam Gillo praeiret utriusque,
> Quanto illi reliquis inter qui pulpita rore
> Oblita Corycio, digitum meruere faventem.

N'esta passagem, André de Resende, que conhecia pessoalmente Gil Vicente, nol-o dá como o proprio actor das suas comedias; o Auto representado em Bruxellas já havia sido representado em Lisboa, por

isso diz *egerat ante.* André de Resende elogia o poeta, como um dos poucos que n'este tempo lhe fazia justiça, mas lamenta o não ter elle abandonado a lingua portugueza, para escrever em latim e vir a ser um Terencio, um Plauto, e pôr para o canto o proprio Menandro! Até aonde chega a intolerancia classica, que queria perverter o genio mais nacional, que temos tido! Resende n'esta descripção, diz-nos a hora em que se acabou o espectaculo:

> Tertia defessis lux absumenda ministris
> Extulit alma caput, cuncti revocantur in aedeis,
> At que diem impendunt epulis, finemque sub ipsum
> Legatus placido ore decens, et laetus honore
> Ingenti celebrasse diem natalis herilis
> Nobilib. fando grates agit, omnibus aequas. (1)

A estas festas tambem se achou presente Damião de Goes:

> At Lusitana lesti de pube ministri
> Quinquaginta, omnes generoso sanguine creti
> Circum aderant, quorum primi *Damianus*......

Seria talvez por este tempo que Erasmo tomaria conhecimento do genio de Gil Vicente, elle que estava como uma atalaya, observando com a sua critica inflexivel o movimento intellectual da Europa. Por aqui

(1) Genethliacon Principis Luzitani, ut in Gallia Belgica celebratum est, a viro clariss. D. Petro Mascaregna, regio legato, Mense Decembri, MDXXXII. Joannes Baptista Phaellus Bononienses Bononiae impressit Anno Incarnationis Dominicae, MDXXXIII. Mense Januario. Fol. 19. v., não numerada.

vêmos que Gil Vicente, que conheceu e tratou de perto com os dois Resendes, Garcia e André, tambem foi conhecido por Damião de Goes, espirito da tempera de Erasmo e seu familiar.

A fama do poeta crescia de dia para dia, como se descobre pela guerra acintosa que lhe faziam o clero e os poetas da eschola culta italiana. Verdadeiro homem de genio, não comprehendido, as suas ficções comicas apezar de serem ideadas para divertirem uma côrte decadente, encerravam o sentimento profundo de justiça que ateou na Europa a Reforma. Nem de outro modo se comprehende a anedocta contada por Barbosa Machado, na *Bibliotheca Luzitana,* onde diz que o celebre critico Erasmo se deliciava com a leitura de Gil Vicente, e que para melhor o comprehender apprendera a lingua portugueza. Ainda que tomassemos este facto como uma lenda tradicional, encerrava para nós a homogeneidade d'aquelles dois espiritos que trabalharam para secularisar a sociedade. Para a Allemanha se estendeu tambem a fama de Gil Vicente. O conhecimento que Erasmo poderia ter das obras de Gil Vicente, ser-lhe-hia dado pelos Judeos portuguezes que haviam emigrado para a Hollanda, e que para ali se acolhiam a cada nova perseguição dos imbecís monarchas portuguezes, ou melhor, pelas conversas com Damião de Goes, *inter pocula.*

Os exemplares das obras de Gil Vicente que sairam de Portugal em 1562, seriam tambem levados pelos Judeus portuguezes que acharam n'elle sempre um hu-

mano defensor. A esta circumstancia se deve o ter-se encontrado na Bibliotheca de Goethingue o unico exemplar conhecido da primeira edição, ainda não deturpada pelo Santo Officio. Ticknor, na *Historia da Literatura española,* cita o *Auto da Fé,* desempenhado por Gil Vicente em 1504, como tendo sido representado com algumas modificações em Hespanha, em uma das Procissões de Corpus Christi de Madrid, no tempo de Calderon. (1)

Tendo escripto na lingua portugueza e hespanhola, Gil Vicente estava destinado a exercer uma influencia litteraria no theatro d'estes dois povos; a eschola de Gil Vicente em Portugal foi extensa, mas sempre combatida, nunca apresentou um genio que o excedesse.

Em Hespanha não aconteceu ássim. Lope de Vega, o maior escriptor dramatico dos tempos modernos, conheceu o theatro de Gil Vicente, e d'elle se aproveitou nas suas primeiras composições. Na novella que se intitula *Peregrino en su Patria,* traz Lope de Vega um auto sacramental, no primeiro livro, a que deu o titulo de *Viaje del Alma,* que é imitação dos Autos das *Barcas do Inferno, do Purgatorio e do Paraiso,* representadas por Gil Vicente de 1517 a 1519. Para tratar com mais independencia este assumpto nacional, preferimos extractar para aqui a opinião de Jorge Ticknor:

(1) *Hist.* cap. XIV, fine.

«Os tres Autos das tres *Barcas,* que transportam as almas para o Inferno, Purgatorio e Paraiso, deram evidentemente a Lope de Vega a ideia e os materiaes de uma das suas primeiras comedias moraes.» (1) Em nota desenvolve explicitamente esta asserção: «A comedia moral de Lope de Vega, cuja ideia parece tirada d'estes Autos, tem por titulo *Viaje del Alma,* e se acha no primeiro livro do *Peregrino en su Patria.* O começo da comedia de Gil Vicente assemelha-se singularmente aos preparativos da viagem que faz o Demonio em Lope. Alem d'isso, a ideia geral das duas fabulas é quasi a mesma.» Lope de Vega, como verdadeiramente fecundo e creador, aproveitou-se simplesmente da ideia, dando-lhe uma forma original e mais perfeita; os differentes personagens de Gil Vicente, foram por Lope de Vega personificados na Alma, e o Diabo, que nas *Barcas* trabalha só, aqui é ajudado pela Memoria, pelo Apetite, pelos Vicios, etc. O estribilho para dar á vela lembra a forma lyrica usada por Gil Vicente; a decoração é tambem o que revela que Lope de Vega conheceu os velhos Autos portuguezes. No *Auto da Barca da Gloria,* traz Gil Vicente esta rubrica: «... *os anjos defferem a vela, em que está o crucifixo pintado...*» No final do Auto de Lope de Vega o masto da nave da Penitencia é uma cruz, cujos aparelhos são os cravos, a lança, a esponja, a escada e os açoutes. Na *Barca* de Gil Vicente apparece um papa; no

(1) Id. ibid.

Auto de Lope de Vega, vae ao timão o Papa que e
regia a egreja.

No Auto portuguez, vem Christo da Ressurre
e é quem commanda a *Barca*. No Auto de Lope t
bem acontece o mesmo, como se vê por esta rubr
«*Christo em pessoa, como mestre da Nave, com al*
anjos como officiaes d'ella.» (1) Finalmente o se
mento geral da *Viaje del Alma*, mostra mais do
a homogeneidade de crença, o conhecimento de um
dello d'onde foi tirada a primeira impressão.

Apezar da vastidão da intelligencia creador
Lope de Vega, os tres Autos de Gil Vicente le
lhe vantagem. Ponhâmos de parte a invenção, po
os symbolos christãos tirados do navio pertencem
primeiros seculos da egreja. Tambem nas miniat
da edade media a Cruz serve de mastro ao Navio
um Mosaico de Giotto no Vaticano, a egreja é re
sentada na forma de um navio que leva Christo
Piloto. (2) Lope de Vega não fez mais do que de
volver o symbolo por continuadas allegorias. Em
Vicente encontra-se mais do que a tradição popul
christianismo, transparece o espirito critico da Re
cença e da Reforma, que o genio sombrio hespa
abafou em Lope de Vega. No sentimento lyrico, o
lho dramaturgo não foi excedido. Tendo recebid

(1) *Peregrino en su Patria*, pag. 97, ed. de Sevilha,
(2) Alfred Maury, *Essai sur les legendes pieuses au*
age, p. 103, n. 1.

Hespanha as primeiras inspirações das Eclogas de Juan de la Encina, se é que, na falta dos factos, se deve repetir o que disse Garcia de Resende que Gil Vicente ridicularisava, e não da velha comedia franceza, pagámos bem esse primeiro impulso da arte scenica, dando elemento para a formação de Lope de Vega. O author da *Dorothea* e das mil e quinhentas comedias que ainda hoje são a maravilha do theatro europeu, deve considerar-se como o primeiro discipulo do mal compensado poeta portuguez.

Ticknor tambem cita o fecundo e catholico Calderon, como imitador de Gil Vicente, mas sem precisar os factos: «por ultimo, o Auto em que a Fé declara e explica aos pastores a origem e mysterios do Christianismo, poderá mui bem ter servido, ligeiramente alterado, para o Auto composto por Calderon de la Barca para uma procissão de Corpus Christi em Madrid.» (1) O Auto a que Ticknor allude, é o que se intitula *El lirio y la Azuzena,* escripto para a festa de Corpus no anno de 1660, em que tomava como motivo o tratado de paz e casamento da infanta D. Maria Thereza. (2)

Na Loa é aonde Calderon se aproxima bastante da ideia de Gil Vicente; ali se trata da exposição dos mysterios da transubstanciação, mas sem o lyrismo mystico do nosso poeta; no Auto do *Lirio e a Açucena,* tambem apparece em scena uma barca, *viendo-se*

(1) *Historia de la Literatura española*, t. I, cap. XIV, p. 306.

(2) *Autos Sacramentales*, Part. III, p. 115; ediç. de 1717.

en ella la Gracia y el Rey; todas estas circumstancias dão grandes visos de verdade á hypothese de Ticknor.

Mas por estas duas leves imitações de Gil Vicente feitas pelos dois genios dramaticos mais ferteis de Hespanha, temos de soffrer dois seculos de esterilidade, extinguindo-se totalmente o theatro portuguez no seculo XVII, desapparecendo completamente os actores portuguezes, escripturando-se sómente actores hespanhoes para virem animar a especulação caritativa dos *Pateos das Comedias.*

Depois de ter exposto como os estrangeiros souberam admirar Gil Vicente, vejamos se os elementos nacionaes que introduziu nos seus Autos chegaram a formar uma eschola dramatica. O verso de redondilha, regeitado pela Eschola classica que impoz a comedia em prosa, é um dos caracteres exteriores por onde se conhece a eschola de Gil Vicente; os typos nacionaes e a forma hieratica são já uma feição mais intima. São numerosos os poetas que continuaram a tradição, alguns d'elles, astros de primeira grandeza, como Luiz de Camões; mas nenhum até ao seculo XIX foi mais fecundo, mais engraçado, mais lyrico, nem teve influencia ou missão mais salutar; nenhum concentrou em si tanto tanto o genio nacional, a ponto de vêrmos nas suas obras o espelho da sociedade portugueza do seculo XVI.

LIVRO II

ESCHOLA DE GIL VICENTE

Homem verdadeiramente de genio, tendo comprehendido o seu seculo, e as necessidades moraes da sociedade portugueza, servindo-se da arte para apostolar a sua ideia, Gil Vicente foi durante a vida combatido por dois principios auctoritarios e intolerantes, o catholicismo e a cultura classica. A sua obra apesar de brilhante estava destinada a morrer com elle. Assim aconteceria se a impressão que deixou não fosse profunda. Nas terras aonde ía, deixava o rasto da sua luz; ficava o germen para florir de futuro. Representou bastantes vezes em Evora, a cidade da erudição, e de Evora sáem o poeta hieratico Affonso Alvares e os dois irmãos Antonio Ribeiro Chiado e Jeronymo Ribeiro; trabalha em Santarem na composição dos seus

Autos e aí se revela o talento de Antonio Prestes, que já recolhera a tradição do mestre. Acompanhando a côrte para Coimbra, distrahindo-a ali durante o terror das grandes pestes, é em Coimbra que se exercita pela primeira vez o talento comico e profundamente popular de Jorge Ferreira de Vasconcellos, na sua *Eufrosina,* escripta ao pé dos verdes sinceiraes em 1527. Seria por ventura em Lisboa, antes de 1536, que Luiz de Camões recebeu as primeiras impressões dramaticas do theatro de Gil Vicente, por isso que mais tarde cursando a Universidade nunca trocou a fórma nacional da redondilha, pela forma das comedias classicas.

O theatro portuguez começava a ter uma tradição, estava fundada uma eschola. O mesmo systema e ordem de observações encetadas por Gil Vicente eram seguidos pelos novos poetas. Mas os dois principios auctoritarios continuavam a exercer-se duramente: o *classicismo* com a imitação forçada de Plauto, de Terencio e de Seneca, e o catholicismo com o seu tremendo *Index Expurgatorio.* É por isso que todos os poetas da eschola dramatica nacional não foram tão fecundos, tão originaes, nem tão atrevidos como o iniciador.

CAPITULO I

O Infante Dom Luiz

Gosto dos nossos reis e principes pelo theatro nascente. — Gil Vicente celebra o nascimento do Infante Dom Luiz. — A comedia de *Los Turcos*, ou o *Auto dos Captivos* será do infante Dom Luiz? — Lenda que a attribuia a Gil Vicente, o moço. — A Tragicomedia de *Dom Duardos*, de Gil Vicente, attribuida ao Infante Dom Luiz — É lhe tambem attribuido o *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes. — Depois da morte da rainha Dona Leonor, viuva de D. João II, foi o Infante Dom Luiz o protector de Gil Vicente.

A côrte de Dom Manoel excedia na pompa das festas, e na graça e poesia dos seus serões todas as côrtes da Europa. Se o papa Leão X gosava a representação das Comedias de Bartholomeu Torres de Naharro, o monarcha portuguez distrahia-se dos cuidados da guerra, afugentava os terrores da peste, festejava o nascimento dos Infantes com os engraçados Autos de Gil Vicente. Este gosto dramatico, manifestado pela rainha D. Leonor, viuva de Dom João II, que tanto animava Gil Vicente, seguido por Dom Manoel e Dom João III, pelo Cardeal Dom Henrique que mandou representar as Comedias de Sá de Miranda, pelo principe Dom João que acceitava as comedias de Jorge Ferreira de Vasconcellos, e por el-rei Dom Sebastião que se deliciava com os Autos do velho Gil Vicente, appareceu no Infante Dom Luiz com as faculdades inventivas.

Nasceu o Infante Dom Luiz em Abrantes em 1506, d'el-rei Dom Manoel e de sua segunda mulher a rainha Dona Maria. A este tempo tinha Gil Vicente representado na côrte um grande numero de Autos hieraticos, ao todo oito peças dramaticas. Desde 1502 que elle inaugurara o theatro em Portugal. Pelo nascimento do Infante, lembrou-se Gil Vicente de inventar um festejo original, e em vez de um Auto de muitas figuras, lembrou-se de prégar um Sermão em verso, sobre umas palavras escriptas a carvão nas paredes de uma sala do paço de Abrantes: *Non volo, volo et deficior.* O Sermão é de uma graça e originalidade surprehendente. Os frades, que acompanhavam a côrte, oppuzeram-se a que Gil Vicente o prégasse, apresentando o escrúpulo de que homem leigo não podia prégar. Não valeram os obstaculos; Gil Vicente recitou essa admiravel poesia, cheia das ideias da Reforma. Assim teve o Infante Dom Luiz o baptismo poetico de Gil Vicente. Em muitos outros Autos o poeta refere-se a elle, como quem assistia ao serão, maravilhado pelo espectaculo. O Infante começou a mostrar gosto pela poesia, e d'elle existem alguns sonetos. Até ao anno de 1536, ultimo em que Gil Vicente representou na côrte, teve occasião de assistir aos Autos que então completavam as festas pelo casamento das Infantas suas irmãs, ou pelas tres grandes festividades religiosas do Natal, Reis [illegible]aschoa. É de suppôr que durante os grandes des[illegible]s que assombrearam o reinado de Dom João III, [illegible]ois da morte da velha rainha D. Leonor, fosse o

Infante Dom Luiz, o que motivava nas represetações frequentes dos Autos do velho Gil Vicente, e o que mais o sustentou contra as rivalidades da eschola italiana e dos odios monasticos. Não fôra o Infante Dom Luiz auctor dramatico, não se poderia inferir esta conjectura. Por este tempo tambem a Rainha de Navarra, Margarida de Angoulême, auctora de *Heptameron* escrevia comedias, como a da *Natividade,* a da *Adoração dos Reis,* a *Comedia dos Innocentes,* e a *Comedia do deserto,* e muitas outras farças. A educação litteraria do tempo adoptava a composição e representação dramatica como um meio de comprehender a antiguidade. Durante a vida academica é que Sá de Miranda, Ferreira, Vasconcellos e Camões, escreveram ou tomaram o conhecimento da scena para escreverem as suas comedias. A educação litteraria do Infante Dom Luiz levava-o naturalmente para esta pratica.

Sobre as comedias do Infante, laboram grandes e intrincaveis duvidas. Attribue-se-lhe a Tragicomedia de *Dom Duardos;* são d'esta opinião Manoel de Faria e Sousa, que nos seus Commentos a Camões espalhou muitas tradições litterarias, Diogo Barbosa Machado, o Conde de Vimioso Dom José Miguel João de Portugal, na *Vida* do *Infante Dom Luiz,* o P.e Thomaz de Aquino, e todos aquelles que seguiram estas unicas authoridades. No *Index Expurgatorio* da Inquisição de Hespanha, publicado em 1559, prohibe-se o *Auto de Dom Duardos,* sem declarar o nome do auctor. No *Index* de 1624, quando trata das obras de Gil

Vicente que precisam ser expurgadas, vem: «A Tragicomedia de *Dom Duardos*, da impressão mais antiga se prohibe, por andar outra já correcta da impressão de 1586 pera cá, começa: *Famosissimo senhor*, etc. E tambem se entende ser prohibida a que andou fóra do corpo de todas as obras, se fôr impressa conforme aquellas antiguas, como acima fica geralmente advertido. A do anno de 1613 em Lisboa, por Vicente Alvares, é das correctas.» D'aqui se conclue, que não só no corpo das obras de Gil Vicente, mas tambem em uma folha volante, a Tragicomedia de *Dom Duardos* era attribuida ao fundador do nosso theatro.

As obras de Gil Vicente foram por elle mesmo colligidas e offerecidas a Dom João III, e no livro terceiro das Tragicomedias traz o *Dom Duardos*, como tendo sido por elle representado diante d'este monarcha. Costumando indicar o anno, o logar da representação, e ás vezes o motivo que a originou, na rubrica do *Dom Duardos* nada d'isto declara.

O estylo do *Dom Duardos* e o metro differem algum tanto do *Amadis*; e, quando não pertencesse completamente a Gil Vicente, o mais que se poderia admittir era ter o Infante Dom Luiz collaborado, para o que tambem não ha provas.

Attribue-se egualmente ao Infante Dom Luiz a comedia de *Los Turcos*, ou os *Cativos*. No *Index* de 1559, (a pag. 20, col. 2,) vem prohibido o «*Auto dos Captivos, chamado de Dom Luiz e dos Turcos.*» Da mesma sorte e pelas mesmas palavras vem prohibido no *Index*

de 1624, (p. 9, clas. A.) Por estas duas passagens dos *Index Expurgatorios* se infere, ser o *Auto dos Cativos* obra do Infante Dom Luiz, a que o vulgo chamou *Dom Luiz e dos Turcos;* d'esta opinião é tambem Barreto Feio no *Ensaio sobre a vida de Gil Vicente.* (1) O P.e Thomaz de Aquino, no quinto tomo da sua edição de Camões, reproduzindo a lenda de Faria e Sousa que attribue a Comedia dos *Turcos* a um filho de Gil Vicente, (2) diz em uma nota: «Não faltou quem entendesse que este Auto de *Dom Luiz e de los Turcos* fôra obra do mesmo Infante Dom Luiz, e não de Gil Vicente o Moço; e que elle o compozera para n'elle referir alguns dos successos que lhe haviam acontecido na memoravel guerra de Africa onde se achou...»

Não só pelo titulo do Auto, mas por esta allusão ao factod as guerras de Africa, o *Auto dos Captivos* foi escripto depois do anno de 1535, quando foi tomada a Goleta, onde foram livres com a tomada de Tunis, vinte dois mil christãos que ali estavam captivos. É de suppôr que este Auto, hoje perdido, fosse fundado sobre algum episodio da guerra de Tunis e Goleta, como o da grande sêde dos soldados, da adoração da Cruz, ou da revolta dos renegados que entregaram Tunis a Carlos v. Do Auto restam estes versos, que traz o P.e

(1) *Obras*, t. I, p. XVI.
(2) Faria e Sousa attribue ao filho Gil, e Baptista de Castro, a Luiz Vicente.

Thomaz de Aquino: «o tal Auto, conforme li em uma Memoria, principiava d'esta sorte:

> Viver em mingoa, temendo
> De morrer, é viver falto:
> Morrer eu por bem tão alto,
> Fico tão vivo morrendo,
> Quanto no querer me exalto.
> Arrisco-me n'um proposito
> Que me sobe a tanto bem,
> Que arriscar-me me convem:
> Ponha-se a vida em deposito;
> Perca-se, pois causa tem.» (1)

Nas Memorias e documentos recolhidos por Frei Luiz de Sousa para os seus *Annaes de Dom João III*, encontrou uma Informação de Pero d'Alcaçova Carneiro, mandada ao Cardeal Dom Henrique em 17 de Março de 1573, do que se deve notar quando se escrever a vida e feitos do Infante Dom Luiz. Aí se diz que o Imperador Carlos V confessava que a elle devia o bom successo da tomada da Goleta e de Tunis. (2) Foi tambem este Infante que introduziu em Portugal a Archi-

(1) É de suppôr pelo tempo em que foi escripto o *Auto dos Captivos*, tendo já apparecido na côrte as comedias de Jorge Ferreira de Vasconcellos e de Sá de Miranda, imitadores do thaetro latino, fosse este Auto uma tradução ou imitação dos *Captivos* de Plauto, segundo o gosto que seguiu Camões na sua imitação dos *Amphytriões* de Plauto, escripta no tempo em que cursava a Universidade de Coimbra.

Na *Vida do Infante Dom Luiz* pelo Conde de Vimioso, se lê a pag. 141: «Escreveu tambem o excellente *Auto de Dom Duardos*, que se estampou em nome de Gil Vicente, *a quem elle o havia dado para representar*.»

(2) *Annaes*, pag. 460.

tectura italiana nas fortificações do reino. Pero de Alcaçova Carneiro não fala dos seus meritos litterarios, nem tam pouco das suas poesias e obras dramaticas, porque no seu tempo se julgavam inferiores á gloria de Principe. Como aqui todos os poetas dramaticos, o Infante Dom Luiz tambem teve o desejo de metter-se a frade; morreu em 1556.

Ao Infante D. Luiz foi tambem attribuido o *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes; facto insustentavel, mas que em todo o caso depõe a favor da hypothese que o dá como auctor do *Dom Duardos* de Gil Vicente; demais a tragicomedia de *Dom Duardos* não traz data, circumstancia que revela não ter sido recolhida pelo poeta, mas por seu filho Luiz Vicente no intervallo que medeia entre 1537 e 1561. É natural que a tragicomedia, representada na côrte, se achasse entre os papeis de Gil Vicente, e que seu filho ignorasse a proveniencia. A tragicomedia andou em folha volante, talvez em vida do poeta, e foi condemnada pelo Santo Officio, o que vae tambem de encontro á hypothese que a dá ao Infante Dom Luiz.

CAPITULO II

Os Autos de Affonso Alvares

Evora, séde da eschola dramatica de Gil Vicente. — Affonso Alvares vive os seus primeiros annos em Evora. — Vem para Lisboa em 1522. — Hypothese sobre a sua rivalidade com Gil Vicente. — Relações intimas com os Conegos de S. Vicente, que lhe encommendaram os seus Autos. — Affonso Alvares não tem originalidade: paradigmas dos seus Autos com a *Legenda Aurea* de Voragine. — Affonso Alvares tambem soffreu com o *Index Expurgatorio*.

Pouco se sabe da vida d'este poeta, pelo que diz Barbosa Machado, e Innocencio Francisco da Silva. Foi creado do Bispo de Evora Dom Affonso de Portugal, «filho de D. Affonso Marquez de Valença, que nasceu primogenito do primeiro Duque de Bragança D. Affonso.» (1) *Criado dos mais estimados,* diz Barbosa, attendo aos seus meritos litterarios, que não pouco contribuiriam para guerrear o infeliz Gil Vicente pelos seus detractores. O Bispo D. Affonso de Portugal morreu em 1522; em 1521, representou Gil Vicente em Evora a *Farça dos Ciganos,* e ali em 1523 representou tambem o *Auto Pastoril portuguez,* onde tão amargamente se queixa da sua miseria:

E um Gil... um Gil... um Gil.

(1) *Annaes de D. João III*, p 28.

Pelo menos o partido clerical mostrava-se mais parcial de Affonso Alvares, do que de Gil Vicente, cujos Autos eram apenas pedidos pela viuva de D. João II, a rainha D. Leonor, e encommendados para alguma festa da côrte; Affonso Alvares compunha Autos *«a pedimento dos muy honrados e virtuosos conegos de Sam Vicente»*, como lhe aconteceu no *Auto de Santo Antonio*, e talvez no *Auto de Sam Vicente Martyr*.

É indubitavel que Affonso Alvares encontrara Gil Vicente em Evora, quando em 1521 acompanhou a côrte de Dom João III; e parece mais, que o velho poeta se picasse diante do seu rival, compondo por este tempo a *Comedia de Rubena* em tres grandes scenas ou actos, com prologo á antiga, com effeitos scenicos de fadas e Eccos, e sobretudo pelo complicado enredo e excellente lyrismo. A *Comedia de Rubena* foi representada em 1521 diante de D. João III, *sendo principe*, d'onde se conclue que antes da volta a Lisboa, onde foi acclamado, estivesse ainda em Evora. N'esta cidade representou Gil Vicente em 1526 a *Fragoa de Amor*, e em 1533 a *Romagem de Agradados*, e o *Amadis de Gaula*, e em 1536 a *Floresta de Enganos*. Evora honrou-se com as creações mais bellas do genio dramatico de Gil Vicente; a esta sua permanencia ali com a côrte se deve attribuir os trabalhos e estudos de Affonso Alvares, talvez seu actor em muitos serões do paço. Affonso Alvares era então moço, como se deduz do antagonismo que tinha contra o poeta Antonio Ribeiro Chiado fallecido em 1591. Antonio Ribeiro, poeta sa-

tyrico, fôra frade franciscano, e por causa da sua
airada desfradara-se; em um dos seus momento
que a veia comica o impelia, escreveu uma petiçã
verso ao Commissario Geral dos Franciscanos, t
para largar o habito fradesco; Affonso Alvares, a
tempo, residia em Lisboa, exercendo o officio de
tre de lêr e escrever, e compôz uma resposta em
á dita petição ao Commissario geral de Sam Fra
co, que andam hoje juntas na reimpressão dos *L*
ros sentenciosos do frade *disidor*. Chiado perse
com as suas satyras, e em umas quintilhas dá a e
der que elle era *mulato*. Nada mais natural depc
que sabemos de Evora pela Carta de Clenardo. Af
Alvares veiu provavelmente para Lisboa depois da
te do Bispo de Evora em 1522; aqui escreveu por
os dois Autos citados, pedidos pelos conegos de
Vicente, e talvez representados entre elles, comc
vam os Jesuitas. Affonso Alvares escreveu mais o
de Sam Thiago Apostolo, e o *Auto de Santa Bai*
Virgem e Martyr. No *Index Expurgatorio* de 162
D. Fernando Martins Mascarenhas, vêm prohibic
pag. 92, os Autos do poeta protegido pelos Coneg
Sam Vicente; prohibe o imprimirem-se «*não se e*
dando como se fez no Expurgatorio». Este Expu
torio refere-se ao *Index* de 1580, portanto todas a
ções já do seculo XVII andavam amputados pelo S
Officio. Entre os livros de cordel ainda se encon
Auto de Santa Barbara; todos os mais desappa
ram completamente. A rasão porque só este sobı

dou á voragem do tempo está no mesmo *Index,* que em pouco o amputou para poder correr. Uma cousa nos surprehende! É vêr, em um folheto de cordel, em que anda esse Auto, ainda lido nas aldeias do Minho, intactas aquellas partes mandadas riscar pelo Santo Officio.

Diz o *Index* de 1624: «No *Auto de Santa Barbara*.... se advirta que se não hade representar o baptismo da Santa.» No Auto que anda na edição moderna está a scena disposta para o milagre de apparecer a fonte aonde a virgem se hade baptizar. Diz mais: «e se risquem as palavras seguintes: *Baptisar-se-ha Santa Barbara e cantarão em louvor de Deos um mote.*» Esta pobre rubrica está tambem intacta, por onde podemos ter a certeza de lêr um Auto genuino de Affonso Alvares; aí veremos os recursos scenicos de que podia dispor, e ao mesmo tempo como desenvolve uma acção dramatica. A scena abre com uma vista de campo, onde estão dois pedreiros fazendo uma torre com duas janellas; entra Santa Barbara acompanhada de duas donzellas e pergunta para quem é aquella morada. Os pedreiros respondem-lhe que seu pae a manda fazer para a encerrar ali. Santa Barbara despede as suas donzellas, e faz uma oração a Deos para que lhe faça apparecer ali uma fonte para se baptizar:

Pelo teu grande poder
Que faças apparecer
Aqui uma fonte de agua.

Na rubrica se lê: «*Aqui apparece uma fonte,*» mesmo tempo apparece um Anjo que a baptiza: «*J tizar-se-ha Santa Barbara, e cantará em louvo Deos um motete...*» Depois d'esta canção ao gost Gil Vicente, em que apenas indica o sitio para o ca deixando á liberdade do actor o escolher a toada d gum romance ao divino, ou algum hymno da Eg entra Dioscoro, pae da santa, a tomar conta do balho dos pedreiros. Dioscoro extranha encontrai filha sósinha, e pergunta-lhe a rasão por que mar fazer trez janellas aos pedreiros? Barbara resp com o symbolismo do mysterio da Trindade. Sair Virgem da scena, entra um Embaixador do D Theodoro com propostas de casamento, que Dio: acceita, promettendo que hade mandar a respost Duque. «*Aqui se vae o Embaixador, e entram Pastores, um chamado Silvino, e outro Guilan.*» N segue Affonso Alvares a tradição dramatica seg por Gil Vicente, servindo-se da lingua castelhana os personagens rudes. Na Comedia *Triumpho d verno,* representada em Lisboa em 1530, diz Gil cente, descrevendo a figura e modo de falar do int cutor Inverno:

> O Inverno vem selvagem
> Castellano en su decir.

A scena dos pastores é verdadeiramente ru sem a graça dos pastores que Gil Vicente introdu

suas peças hieraticas; n'esta parte Affonso Alvares é-lhe absolutamente inferior. Os pastores deitam-se ao pé da fonte, e entra Dioscoro com a filha, propõe-lhe o casamento com o Duque Theodoro; mas Barbara regeita-o, dizendo que é casada com Jesus Christo. «*Aqui arranca Dioscoro a espada, querendo matar a Santa Barbara e ella metter-se-ha pelo mato, onde estão os pastores.*»

Fogem os pastores, «*e virá Dioscoro com Santa Barbara pelos cabellos*» e ameaça-a com a espada núa; acode o Adiantado Marciano, e argumentam ambos com a Virgem sobre os mysterios do christianismo. «*Aqui levam Santa Barbara a açoutar, e se cantará* Domine Jesu Christe, *e em quanto cantarem, virá Santa Barbara em uma vestimenta muito justa a qual trará debaixo dos vestidos cheia de açoite, vindo diante de Marciano.*» Como se vê pela rubrica, a scena ficara deserta; o hymno da liturgia era cantado em côro, ou entrando para a scena os cantores, ou estando no logar destinado no templo. Na presença de Marciano, o pae de Barbara ameaça de a mandar affrontosamente degolar, mas a Virgem resiste com uma energia inaudita: «*Aqui levarão Santa Barbara a martyrisar, e cantarão um motete que diz:* In passione posita — *e sahirá Santa Barbara toda chagada com as tetas cortadas.*» Esta rubrica e a antecedente nos mostram que se usava camisa de meia para esta figuração, e que a parte de Santa Barbara era representada por um rapaz. Pela oração que faz a virgem, se vê que ella está núa:

Cobri-me, meu Redemptor
Que não seja escarnecida,
D'aquella gente descrida
Que por vos dar gram louvor,
Me fazem trazer despida.

«*Aqui vem um Anjo com uma vestidura branca.*» «*Levará o Anjo a Santa Barbara como que vai a curar e meter-se-hão em uma cortina, e cantarão entretanto.*» Os intervallos em que a scena fica deserta supre-os Affonso Alvares com musica ecclesiastica; acabada a musica volta Santa Barbara mostrando os peitos que lhe foram cortados:

Mandaste-me cortar as tetas
Vel-as aqui todas sans,
As carnes, brancas de pretas,
Tão formosas e louçãs
Como d'antes e mais bellas.

Apesar de todos estes milagres, Marciano, a pedido do pae da virgem, dá a sentença em que a manda degolar. A virgem ajoelha fazendo a sua oração; entra um *Anjo cantando*, que a vem animar para o martyrio. «*Acabada a oração, degolará o Pae a Santa Barbara: e mostrando a cabeça ao povo, disparem grandes trovões ao pae, e virão os diabos por elle.*» Por esta rubrica se vê que o Auto fôra representado diante do povo, e ao mesmo tempo dá a entender que em scena se passava a degolação, os golpes dos raios, e o rapto dos diabos, o que revela já bastante machinis-

mo. O corpo da Santa fica truncado em scena, e vem um Ancião pedir ao Adiantado para o enterrar. «*Aqui se vae Marciano, como quem vae ouvir o que passou; e virão quatro cantores, e levam a enterrar Santa Barbara cantando. E fenece esta obra em louvor de Deos.*»

O *Auto de Santa Barbara* foi o mais popular de todos os Autos de Affonso Alvares, por isso que ainda anda nas mãos do povo e se representa pelas aldeias do Minho. Escriptos quasi todos a pedido dos frades, é provavel, que dando o thema do Auto, indicassem a Affonso Alvares as fontes d'onde podia tirar a acção dramatica. Lendo-se o *Auto de Santa Barbara*, conhece-se immediatamente pela sua estructura e peripecias, que o auctor teve diante dos olhos a *Legenda Aurea*, de Jacob de Voragine. Extractaremos da lenda de Santa Barbara todas aquellas partes, de que se aproveitou Affonso Alvares, que servilmente foi versificando, introduzindo tambem um dialogo de pastores em hespanhol para servir de expressão rustica:

« Havia em Nicomedia, no tempo do imperador Maximiano, um pagão chamado Dioscoro, de uma familia distinctissima, que possuia grandes riquezas. Tinha Dioscoro uma filha de grande formosura, que se chamava Barbara. Seu pae a amava em extremo; e para que ninguem a pudesse vêr, encerrou-a em uma torre altissima, que mandou construir. Desde a mais tenra edade, Barbara, conhecendo o nada das cousas terrestres, começou a applicar-se á meditação das cou-

sas do céo... (1) Ella applicou-se muito á leitura, e fez, postoque sem mestre, grandes progressos na sciencia das cousas divinas. Por causa da sua belleza muitos nobres do paiz se apaixonaram por ella, e falaram ao pae para que a resolvesse a acceitar um marido. Seu pae indo ter com ella á torre, procurava decidil-a, dizendo: — Minha filha, poderosos personagens se têm lembrado de ti, e me têm dito que te receberiam em casamento; o que tencionas fazer? — Ella respondeu a seu pae, olhando-o severamente: — «Não me forces a obrar assim, meu pae.» O pae foi-se embora e mandou vir um grande numero de obreiros, e lhes deu ordem para construir uma casa de banhos, e partiu logo para fóra da terra. Barbara desceu da torre para vêr o que se tinha feito, e notou que do norte havia sómente duas janellas, e disse aos pedreiros: «Porque fizestes estas duas janellas?» Responderam-lhe: — Vosso pae assim o ordenou. — Barbara insistiu: «Fazei-me uma outra janella.» Replicaram os pedreiros: — Receiamos que vosso pae se enfureça contra nós. — E ella lhes disse: «Fazei o que eu mando, que eu farei com que meu pae dê a sua approvação.» Á vista d'isto abriram uma outra janella.... Quando se acabou a construcção, seu pae regressou da viagem, e logo que viu trez janellas, perguntou aos pedreiros: — Para que fizestes trez janellas? — Vossa

(1) Seguem-se as relações de Barbara com Origines, que mandou explicar-lhe o Mysterio da Trindade; Affonso Alvares não attendeu a esta situação.

filha assim o mandou. — Disse então o pae: — Foste tu, que mandaste que se fizessem as tres janellas? — Ella respondeu: Tive fortes rasões para mandar assim; porque trez janellas allumiam o homem completamente.» Seu pae levou-a comsigo para a sala dos banhos, e disse: — «Porque é que trez janellas allumiam mais do que duas? — Barbara respondeu: «Ha trez que allumiam o mundo, e que regem o curso das estrellas: o Padre, o Filho, e o Espirito Santo, que são um em essencia.» Então o pae, cheio de furia, sacou da espada para a matar. Mas a santa fez oração a Deos, e as paredes se reabriram, e foi transportada para uma montanha onde estavam dois pastores, que apascentavam os seus rebanhos. O pae começou a procural-a, e perguntou aos dois pastores se tinham visto sua filha. Um d'elles, vendo quanto o pae era encolerisado, calou-se por que não sabia onde Barbara estava; o outro apontou com o dedo........ Seu pae, dando com ella a espancou, arrastou-a pelos cabellos, e carregou-a de algemas. Metteu-a em um calabouço, com guardas á vista, e foi dar parte de tudo ao proconsul Marciano. (1) O proconsul quiz que Barbara fosse trazida á sua presença. Logo que a viu, ficou assombrado da sua belleza, e disse-lhe: — Se te queres salvar, sacrifica aos deoses immortaes, ou então morrerás nos maiores tormentos. — Barbara respondeu: «Quero-me offerecer em sacrificio ao meu Deos Jesus Christo, que fez o céo e

(1) Affonso Alvares, dá-lhe o titulo de Adiantado.

a terra e tudo o que n'elle se contem. Quanto aos demonios que tu adoras, o propheta disse: Elles têm uma bocca e não falam, tem olhos mas não vêem; os que lhes prestam homenagem são como elles.» O proconsul furioso, mandou que a despissem, e que a vergalhassem sem piedade. E logo que o seu corpo ficou todo ensanguentado, ordenou que a metessem na prisão, até que decidisse que tormento lhe seria infligido. Por alta noite uma grande claridade circumdou a martyr, e Jesus Christo appareceu e lhe disse: «Coragem, minha filha; haverá grande alegria no céo e na terra na occasião do teu martyrio; não temas as ameaças do tyranno; serei comtigo para te preservar de todos os males. «Santa Barbara sentiu uma alegria extrema com as palavras do Senhor, e de manhã tornou a ir á presença do proconsul, que ao vêr que não tinha em si o minimo vestigio dos tormentos que recebera na vespera, lhe disse: «Vê quanto os deoses te são favoraveis, e como te amam, pois que te sararam tuas chagas. «Barbara replicou: «Teus deoses são como tu, surdos, cégos e mudos; como me poderiam sarar? O que me sarou foi Jesus Christo, filho de Deos vivo; mas tu não o conheces, porque o teu coração está endurecido pelo diabo.» O proconsul estremeceu como um leão irritado, mandou que lhe queimassem as costellas com tochas accesas, e que lhe batessem na cabeça com marteladas. A santa, contemplando o céo, disse: «Vós sabeis, Senhor, que eu soffro pelo vosso amôr; não me abandoneis.» O impio proconsul, mandou que lhe cortassem os pei-

tos; (1) e ella disse: «Não me lanceis fóra da vossa presença, Senhor, não me tireis o Espirito Santo.» Mandou mais que a levassem núa pelas ruas da cidade, açoutando-a; e ella disse: «Senhor, vós que sois a minha firmeza, e que cobrís o céo de nuvens, cobrí o meu corpo, para que não esteja exposta aos olhares dos impios.» Desceu então do céo um anjo que lhe trouxe uma tunica branca. O proconsul mandou que lhe cortassem a cabeça; porém seu pae lançou mão d'ella, e levou-a para a montanha, e Barbara fez esta oração: «Senhor Jesus a quem todas as cousas obedecem, fazei que aquelles que invocarem vosso santo nome lembrando-se do meu martyrio encontrem o esquecimento de seus peccados no dia do juizo.» E ella ouviu uma voz do céo, que lhe respondia: «Vem, minha amada; repousa na mansão de meu Pae que está no céo; o que tu pedes foi concedido.» E a martyr teve a cabeça cortada pelas mãos de seu proprio pae. E quando desceu da montanha um raio do céo caíu sobre elle e o consummiu, e nem ficou signal d'elle.» Eis a lenda de Voragine, n'aquellas partes que seguiu Affonso Alvares no seu Auto, do qual tirando a originalidade da invenção, restam apenas uns versos, sem lyrismo como o que tem Gil Vicente, e sem profundidade na expressão natural.

Affonso Alvares, depois da morte do Bispo de Evora, veiu para Lisboa, onde foi mestre de lêr e escrever; um dos pastores do *Auto de Santa Barbara* parece alu-

(1) Seguido por Affonso Alvares.

dir a esta profissão, e, pelo menos, fala como criado do
Bispo, que anda ao facto das contas da epacta e aureo
numero do kalendario;

> No ay fiesta grande ni chica,
> Que yo no sepa por mi fé,
> Muy mejor que el que predica,
> Yo sé *hablar grammatica*,
> Y fuy muy gran latino etc.

Uma vez achada a origem d'este Auto de Affonso
Alvares, e sendo-lhe indicados os assumptos pelos co-
negos de Sam Vicente, ou por outras corporações mo-
nasticas, é facil de determinar o entrecho dos dois Au-
tos de *Sam Thiago Apostolo*, e de *Sam Vicente Mar-
tyr*, hoje completamente perdidos. Abrindo-se a *Le-
genda Aurea*, aí encontramos situações que fariam de
uma intelligencia mediocre quasi um Shakespeare; po-
rém a muita orthodoxia d'este poeta tirou-lhe a liber-
dade inventiva; vejamos o que elle aproveitaria de Vo-
ragine para o seu *Auto de Sam Thiago Apostolo*: «Pré-
gando Sam Thiago na Judea, um doutor celebre entre
os phariseus, chamado Hermogenes, mandou-lhe o seu
discipulo Philetus, para convencer Sam Thiago, em
presença dos judeus, de que a sua doutrina era falsa;
porém Sam Thiago tendo disputado com elle diante de
muitos assistentes, e tendo feito numerosos milagres,
Philetus veiu ter com seu mestre Hermogenes, appro-
vando a doutrina de Sam Thiago, e contando os mila-
gres que tinha visto, dava parte da sua resolução de se
fazer discipulo do Apostolo. Hermogenes, encolerisado,

ligou-o pór meio de sortilegios, de modo que lhe era impossivel fazer qualquer movimento; e dizia-lhe: «Veremos se o teu Sam Thiago é capaz de te desamarrar.» Philetus mandou um criado avisar o Apostolo do acontecido, e o Apostolo mandou-lhe o seu manto, dizendo: «Que pegue n'este manto e que diga: Deos levanta aquelles que baquearam, e liberta os que estão captivos.» E logo que Philetus teve o manto, ficou livre da prisão em que o retinha a arte magica de Hermogenes, e deu-se pressa em ir ter com Sam Thiago. Hermogenes, cheio de raiva, ajuntou os demonios, para que lhe trouxessem Thiago e Philetus presos pelo pescoço, para se vingar n'elles á vontade. Os demonios voando pelos ares, vieram ter com Sam Thiago, dizendo: «Thiago, Apostolo de Deos, tem piedade de nós, porque nós ardemos antes do nosso tempo ter chegado.» E Thiago perguntou-lhes: «Para que vindes ter commigo?» «Hermogenes nos mandou para que te levassemos com Philetus á sua presença; mas quando vinhamos ter comtigo, o anjo do Senhor nos amarrou com correntes de ferro, e nos tratou cruelmente.» Disse-lhes Sam Thiago: «Voltae para aquelle que vos deu ordem de aqui vir, e trazei-m'o pelo gasganête, sem lhe fazeres mal. Os diabos agarraram em Hermogenes, ataram-lhe os pés, e as mãos atraz das costas, e trouxeram-no a Thiago dizendo: «Para cumprir pontualmente as suas ordens, fômos cruelmente maltratados.» E disseram a Thiago: Dáe-nos o poder de vingarmos sobre elle as tuas injurias e as nossas.» Sam Thiago

replicou: «Está nas vossas mãos; por ventura não o podeis punir?» Os diabos responderam: «Nada podemos; nem podemos sequer tocar em uma formiga que está no teu quarto.» E disse Sam Thiago a Philetus: «Jesus Christo nos deu o preceito de restituir só bem pelo mal: Hermogenes te agrilhoôu, livra-te.» Solto Hermogenes das suas algemas, ficou confundido; e o Apostolo lhe disse: «Tu és livre; vae para onde quizeres, porque é contra a nossa doutrina tirarmos qualquer vingança.» Hermogenes retrucou: «Eu conheço o furor dos demonios; se me não dás alguma cousa que te pertença, elles matam-me.» Sam Thiago deu-lhe o seu bastão. Hermogenes quiz queimar todos os seus livros de magia, e metter-se a discipulo de Sam Thiago. Mas o Apostolo, com receio que o cheiro do incendio amotinasse aquelles que não estavam prevenidos, mandou lançar todos os livros ao mar; Hermogenes foi convertido e prégou com grande zelo a palavra de Deos.

Os judeus, notando a mudança de Hermogenes, foram-se ter com Sam Thiago, reprehendendo-o d'elle prégar de Jesus Crucificado. Porem elle lhes demonstrou pelas Escripturas, a paixão e a divindade de Jesus Christo, e muitos abraçaram a fé.»

Esta lenda é bella, e nas mãos de um bom poeta dramatico, tornava-se grandiosa como a creação do Fausto. O modo como Affonso Alvares a tratou vê-se pelo acanhamento do *Auto de Santa Barbara;* o *Auto de Sam Thiago Apostolo*, como se vê pelo argumento

tirado de Voragine é mais philosophico do que popular. Foi por isso que se perdeu, não achando na tradição hieratica das aldeas bastante affeição para o salvar do tempo. No *Index Expurgatorio* de 1624 não vem este Auto entre os outros condemnados de Affonso Alvares; a rasão explica-se por ter sido escripto *a pedimento dos muito honrados e virtuosos conegos de Sam Vicente.*

O *Auto de Sam Vicente* tambem está perdido; as citações, que vem no *Index de 1624,* coincidem perfeitamente com a lenda de Voragine: «Vicente, de uma nobre familia, mais nobre pela sua fé e piedade, foi diácono de S. Valerio, bispo; e como Vicente se exprimia com mais facilidade, o bispo confiou-lhe a direcção da sua diocese, e consagrou-se inteiramente á devoção e á contemplação. Por ordem do governador Daciano, (1) Vicente e Valerio foram arrastados e precipitados em uma enxovia medonha. E quando o governador imaginou que estariam abatidos pela fome e pelo soffrimento, mandou que lh'os trouxessem á sua presença. Logo que os viu sãos e alegres, enfureceu-se, começou a perder a cabeça, e disse: «Valerio, que discursos são esses que propagas em nome da religião, e como ousas tu violar os decretos dos principes?» E como o bemaventurado Valerio era tartamudo, Vicente lhe disse: «Res-

(1) No *Auto de Sam Vicente,* diz o Index de 1624: «na linha 8, onde diz *Daciano rei*, risquė Rey e ponha-se *Presidente do Imperador Diocleciano.*» Na fol. 7 e na fol. 9 vem a mesma emenda, por onde se vê que a censura não deixava ao pobre Affonso Alvares a liberdade de inverter a historia romana da lenda de Voragine.

peitavel padre, não faleis assim em voz baixa, como que se o temor vos gelasse a lingua; exprimi-vos bem alto. Se vós permittis, irei responder ao juiz.» Valerio replicou-lhe: «Já, querido filho, te havia encarregado do cuidado de falar, e agora te encarrego de responder pela fé, pela qual estamos aqui.» Então Vicente se voltou para o juiz, e disse a Daciano: «Até ao presente tens-te revoltado contra a nossa fé; mas sabe que é grande o crime de renegar a doutrina dos christãos, e de blasphemar contra o Senhor recusando a honra que lhe é devida.» Daciano mandou logo que o Bispo fosse desterrado, e que Vicente, como rapaz insolente, fosse entregue aos algozes, para que o estendessem no cavallete, e que todos os seus membros fossem quebrados para espantar os outros christãos.» Aqui seguem-se os variadissimos tormentos, ainda usados na edade media, e em Portugal restabelecidos pela Inquisição.

Como no *Auto de Santa Barbara,* Affonso Alvares não os executa em scena; pelo contrario se aproveitaria da situação em que Vicente é lançado em uma prisão escura, que apparece subitamente illuminada, em que os anjos deitam o Santo sobre flores cantando harmonias suavissimas, que os guardas escutavam através das grades. Depois que Vicente morreu, Daciano, raivoso por não lhe ter arrancado um gemido no transe, disse: «Fui vencido por elle em vida, veremos se o posso ao menos vencer depois de morto. E mandou deitar o cadaver em um campo para ser devorado pelas feras e aves do céo. Ainda na morte foi Vicente vencedor, porque

veiu um grande corvo, com as outras aves carnivoras, e dispersou-os, ficando em guarda do corpo do martyr.

Tivesse Affonso Alvares mais liberdade de espirito ou mais genio, que supre toda a sciencia, que isso bastava para restituir á sua verdadeira poesia as grandes lendas do Christianismo. O facto de tomar a *Legenda Aurea* como fonte de invenção dramatica, revelaria uma bella intuição artistica, se essa escolha lhe não tivesse sido imposta pelas ordens monasticas. O theatro de Affonso Alvares está quasi todo perdido, mas o pouco que existe basta para mostrar que, discipulo de Gil Vicente, é-lhe incomparavelmente inferior na invenção dramatica, no lyrismo da paixão, no espirito medievico, na graça, na fecundidade, em tudo o que, finalmente, separa um homem de genio de uma mediocridade.

No *Index Expurgatorio* de 1624, cita-se o *Auto de Santo Antonio*, por Affonso Alvares; tambem está perdido. Por todas estas cousas se vê que o theatro nacional, começado por Gil Vicente, e continuado por talentos constantemente inferiores a elle, tinha condições para ser original e grande, mas que não podia resistir ante o prestigio da renascença classica.

CAPITULO III

Antonio Ribeiro Chiado

Influencia de Gil Vicente em Evora. — Antonio Ribeiro deixa a clausura para seguir a vida dramatica. — Lucta com Affonso Alvares. — Sua vinda para Lisboa. — Encontro e amisade com Camões. — Representa diante de Dom João III. — Conhecido por Soropita, a quem communica as tradições sobre Camões. — Data certa da sua morte.

Em Evora representava Gil Vicente os seus mais bellos Autos, ou a pedido da cidade ou quando para ali acompanhava a côrte. Foi em Evora que primeiro se fez sentir a sua influencia; vimos como em Evora se revelou o talento dramatico de Affonso Alvares, criado do Bispo D. Affonso de Portugal. N'esta mesma cidade, cheia de tradições romanas, habitada por eruditos e archeologos, o genio mediévico de Gil Vicente imprimiu a sua feição. Antonio Ribeiro nasceu nos suburbios de Evora, e a circumstancia de ser de paes humildes faz suppôr que entraria muito cedo como comparsa nos Autos de Gil Vicente talvez não por mera curiosidade de estudante, mas como subsidio para a sua vida escholar. No seculo XVI usavam os estudantes da Allemanha cantar pelas portas para se sustentarem. É tambem natural que ainda em Evora conhecesse o poeta Affonso Alvares, com quem depois bulhou em Lisboa por causa da sua *Petição* em verso. Antonio Ribeiro teve um irmão egualmente distincto pelo genio comico, chamado Jeronymo Ribeiro, auctor do *Auto do Physico,* que anda junto, desde 1587, com

os Autos de Antonio Prestes. (1) Tambem a residencia de Gil Vicente em Santarem influiria para o apparecimento de Antonio Prestes? O facto de Evora e Santarem darem os primeiros poetas comicos, comparado com a presença de Gil Vicente n'estas duas cidades, mostra uma influencia natural e justificada.

Jeronymo Ribeiro não foi tão distincto, como Antonio Ribeiro, que além de ter escripto muitos Autos, levou uma vida airada e aventurosa, que lhe mereceu as alcunhas de *Bargante*, *Dizidor*, e *poeta Chiado*. Antonio Ribeiro, com algum talento litterario e filho de paes pobres, para o seu desenvolvimento, entrou para a Ordem de Sam Francisco de Evora; os rigores da regra não o deixavam seguir livremente a espontaneidade da sua musa.

Antonio Ribeiro dedicava-se ao theatro, como os seus confrades tambem franciscanos, Frei Antonio de Lisboa, Frei Francisco Vaz, Frei Boaventura Machado, mais conhecido pelo nome de Simão Machado, e outros muitos. É provavel que as representações hieraticas e elogios dramaticos, que se usavam nos mosteiros, lhe proporcionassem ensejo para pôr em actividade o genio despertado por Gil Vicente. A monotonia da vida monachal não lhe agradava; tratou de annullar os votos, segundo Barbosa Machado, por falta de validade, isto é, talvez por ter professado antes da edade canonica; segundo Cunha Rivara, fundado nas obras

(1) De fol. 102 a 112.

do poeta, diz que é mais certo ter-se desfradado por causa da sua vida turbulenta em contradicção com a regra seraphica. (1) A passagem das obras de Antonio Ribeiro, que leva a esta asserção, é a *Carta ao seu Commissario,* escripta da cadeia do aljube, aonde fôra preso por andar fugido do convento. Em *uma antiga noticia,* vista por Cunha Rivara, o motivo porque fugira do convento de S. Francisco fôra para *usar da sua condição,* talvez representar Autos por casas particulares. Foi a proposito d'esta Carta ao seu Provincial, que Affonso Alvares o satyrisou, a que Antonio Ribeiro respondeu, entre outras amabilidades, dando a entender que elle era *mulato.* Seria isto talvez por 1522, pois que n'este tempo veiu Affonso Alvares para Lisboa; sendo a anullação dos vótos por falta de validade a unica rasão que o mordaz Antonio Ribeiro poderia allegar, era a falta de edade, e por tanto poderia sómente ter nascido em qualquer anno depois de 1504. Uma das formas do talento de Antonio Ribeiro era o fingir as vozes e typos de varias pessoas, o que o tornava uma satyra viva, e com um genio irritavel incapaz de se não ter que não perturbasse a paz e respeito dos superiores e da clausura. Os frades de Sam Francisco tiveram-lhe medo, e o Breve que o degradava veiu de Roma sem difficuldade. Pelo motivo da sua secularisação se vê que elle tambem era *actor,* e que elle proprio poderia representar os seus

(1) *Panorama,* t. IV, p. 406.

mômos, e Autos. Como antigo estudante de Evora, a sua eschôla é a da *bazoche* e da *mère sette,* a sua farça é tirada da vida burgueza. Depois de ter saído por uma vez da clausura, Antonio Ribeiro abandonou Evora, em cujos arrabaldes nascera e veiu para Lisboa. Aí se encontraria com o seu rival Affonso Alvares, que exercia o cargo de mestre de meninos. Em Lisboa tomou conhecimento com o principe dos poetas portuguezes Luiz de Camões; o tempo, em que se travaram estas relações, seria com certeza na occasião da volta de Camões dos estudos da Universidade de Coimbra, em 1542. Camões frequentou a côrte de 1542 a 1546; seria talvez n'este tempo, que, passados bastantes annos sobre a morte de Gil Vicente, Antonio Ribeiro, afamado já pela sua causticidade comica, viera alegrar a côrte de Dom João III, representando diante do monarcha o seu *Auto da natural invenção.* Barbosa Machado conservou esta tradição litteraria. A este tempo Antonio Ribeiro já era unicamente conhecido pela alcunha do *Chiado,* tirada do logar aonde morava; circumstancia que nos leva a crêr que desde a sua vinda de Evora morara sempre na rua do Chiado, e que se faria notar de todos por andar constantemente vestido de habitos talares. No seculo XVI eram muito frequentes as alcunhas, e o poeta *Chiado* tambem pôz a Camões a alcunha de *Trinca-Fortes* talvez em harmonia com o caracter do grande poeta. Este facto foi pela primeira vez publicado na vida de Camões por Juromenha. Camões respeitava a mordacidade de Antonio

Ribeiro Chiado, e na comedia de *El-Rei Seleuco*, escripta entre 1542 e 1546 (1) se lê este importante periodo: «Aqui me veiu ás mãos, sem piós nem nada (o rapaz;) e eu por gracioso o tomei; e mais tem outra cousa, que huma trova, fal-a tão bem como vós, como eu, ou como o *Chiado*.» O prologo da comedia de *El-Rei Seleuco* revela-nos a existencia de theatros particulares, em *pateos*, á maneira hespanhola; é de crêr que Antonio Ribeiro Chiado aí occupasse as attenções. Esta referencia de Camões em uma comedia escripta durante o pouco tempo que frequentara a côrte, ajuda a hypothese ou tradição de ter o Chiado representado diante de Dom João III.

Outra citação não menos importante encontramos do nome de *Chiado* nas obras de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, que o cita como quem o conhecia muito bem. Soropita voltou da Universidade em 1589, nove annos depois da morte de Camões, e a este tempo ainda vivia em Lisboa o dizidor Chiado, já velho, testemunha da vida desgraçada de Camões, que o viu partir para o Oriente e regressar desilludido, fiado unicamente no manuscripto da sua epopêa. Soropita, tratando de recolher as poesias lyricas de Camões, tinha forçosamente de se dirigir ao poeta Chiado. Tudo isto se infere á leitura d'esta passagem: «Outros ha que por serem da carregação não entram na lenda; mas

(1) Edição popular dos Luziadas, no *Prospecto chronologico da Vida de Camões*,

basta para elles o *Chiado,* que lhes soube assentar as costuras.» (1) A data da morte de Antonio Ribeiro Chiado é bem conhecida, foi em 1591; por ella somos levados ás seguintes inducções, que dando Filippe II no Alvará de 20 de Agosto de 1588 o privilegio exclusivo da representação das comedias ao Hospital de Todos os Santos de Lisboa, os Autos de Antonio Ribeiro Chiado teriam sido representados n'este *pateo das comedias.*

Antonio Ribeiro Chiado escreveu o *Auto de Gonçalo Chambão,* reimpresso em 1613, e o *Auto da Natural Invenção.* Na Bibliotheca Nacional, existem mais tres, impressos em folha volante e sem data, que pertenceram a um fidalgo que por uma riquissima bibliotheca comprou o titulo de conde. São os seguintes:

Pratica doyto figuras. O Faria e Payva, moços, Ambrosio da Gama, Lopo da Silveira, Gomes da Rocha, fidalgos. Negro. Capellão, Ayres Galvão, Fol. 9, não numerados.

Auto das Regateiras. Pratica de treze figuras: Velha Beatriz, Negra, Comadre, Pero Vaz, Noyvo, Mãy, João Duarte, Affonso tomé. Fernã dãdrade, Gomes Godinho. Fol. 10.

Auto terceiro—Pratica de Compadres. s. Fernão dorta, Brasia Machado, Isabel, Vasco Lourenço, o Compadre Silvestre, Moço Namorado, a Comadre, Cavaleyro, Estevam. Fol. 10. Todos sem data, nem logar da impressão, e com privilegio real.

(1) *Poesias e Prosas,* p. 109.

O *privilegio real* revela-nos um certo desenvolvimento no gosto do publico por esta ordem de representações, e ao mesmo tempo faz suppôr que estes tres Autos pertenceriam a algum *pateo de comedias* que com elles variava o seu reportorio. Estes Autos existem á traça na Bibliotheca Nacional; os nossos livreiros não tem a sufficiente illustração para conhecerem que prestavam um grande serviço dando-lhes publicidade; o nosso governo manda imprimir relatorios palavrosos, e tambem não alcança a necessidade de publicar uma edição de pantheon, dos nossos antigos escriptores.

CAPITULO IV

Jeronymo Ribeiro

O unico Auto de Jeronymo Ribeiro é o unico subsidio para a recomposição da sua vida. — *Auto do Physico*, escripto entre 1544 e 1547 — Conheceria Jeronymo Ribeiro os *Amphytriões*? — Influencia da *Celestina* sobre o seu genio. — Typos do seculo XI. — Satyra a Lisboa. — Queixas da sua pobreza.

Se pouco sabemos da vida do celebre Antonio Ribeiro Chiado, muito menos ficou da memoria de seu irmão Jeronymo Ribeiro. Felizmente ainda se conserva um Auto, que se imprimiu em 1587, junto com os Autos de Antonio Prestes, de Luiz de Camões, de Jorge Pinto e Anrique Lopes. É natural que n'este tempo, em que tantos privilegios sustentavam a propriedade litteraria, Jeronymo Ribeiro já tivesse mortido, pelo facto do imprimir o seu Auto Affonso Lopes, que o ajuntou com os de outros poetas tambem mortos. Na *Primeira parte* do rarissimo livro dos *Autos e Comedias*, publicadas *novamente*, e pela primeira vez em collecção, na folha 102 a 112 vem o *Auto chamado do Physico, feito por Jeronymo Ribeiro, em que entram as figuras seguintes: Huma moça por nome Ignez e um moço chamado Mamede, e outra moça chamada Grimaneza, um Physico e sua filha e hum namorado da filha. Dois matantes, hum pescador d'Alfama e hum Estudante que vem de Coimbra.*» Por esta circumstancia do estudante voltar de Coimbra se vê que

o Auto não podia ser escripto antes de 1544, porque em Coimbra começaram os estudos em 1539. Pelo facto de vêrmos Jeronymo Ribeiro tambem auctor dramatico, podemos crêr que ou acompanhou seu irmão quando este abandonou Evora, ou veiu ter com elle a Lisboa, e, como filhos de paes humildes, iriam ajudando-se no officio de actores. No *Auto do Physico* achamos uns versos, que confirmam a nossa primeira data historica:

> tem brio de ser formosa
> meu *conde Partinuples*,
> bem sei que a trazeis mimosa.

O *Conde de Partinuples* é uma novella de cavallaria, antiquissima, citada já no seculo XII por Analdo Daniello, que em Hespanha foi traduzida e publicada no seculo XV. Quando na côrte de Dom João III, por influencia da renascença italiana, começaram a ser gostadas as novellas de cavalleria, a leitura d'essas ficções tornara-se moda. Fala d'este uso Jorge Ferreira de Vasconcellos na comedia *Ulyssipo* e aí cita o *Conde Partinuples* como leitura favorita: ora a comedia *Ulyssipo* foi escripta em 1547, por tanto foi por este tempo que Jeronymo Ribeiro escreveu o *Auto do Physico*. O Auto foi escripto em Lisboa, aonde tambem se passa a acção; o Escudeiro namorado mora no Lumiar:

> Todo o filho de Lisboa
> hade morrer com esse viço.

MEDICO: Póde-me dizer a graça
Para a pouzada, se eu fôr?
ESCUD. He do Lumear no termo.

No *Auto do Physico* ha o typo do medico astrologo-empirico, como o descreve Gil Vicente na farça dos *Physicos*, e João de Barros na *Ropica pneuma*; bem se vê que os poetas procuravam os seus typos na vida social. Jeronymo Ribeiro teria por ventura relações com Luiz de Camões, como as tinha seu irmão; o *Auto dos Physicos* parece uma imitação burlesca do *Auto dos Amphytriões* escripto por Camões durante a sua vida escholar. Jeronymo Ribeiro conhecia essa fabula, e os lances dramaticos que lhe suscita a situação dos dois namorados, seriam lembrados por ventura pelo Auto de Camões:

Os *Enfratriões* passados
são estes dous de uma fragoa,
são galhetas germanados;
porém se forem cheirados
este é galheta d'agoa.

O *Auto do Physico* tem lances perfeitamente comicos, e ás vezes uma certa nudeza dos Autos de Gil Vicente, sem comtudo lhe egualar o lyrismo. Notaremos esses lances, expondo a urdidura da peça. Mamede é o typo do creado de Physico, sempre namorado das moças da sua igualha, sempre priguiçoso e illudindo por todos os modos o serviço; Ignez é a creada, typo derivado da *Celestina*, empiscando para Mamede, e

alcovitando a filha do patrão. Abre a scena com um cavaco amoroso entre estes dois galantes serventuarios, e quando estavam em colloquios apparece um Escudeiro, que vem apaixonadissimo pela filha do *Physico*, e lhes pergunta se a menina recebera a carta que lhe mandara. Mas o Escudeiro quer vêr a menina e a criada Ignez diz que se finja doente, e a pretexto de ir consultar o Physico, lhe entra em casa e assim a vê de perto.—A segunda scena passa-se entre o Physico e sua filha, aquelle queixando-se da demora do criado Mamede, a menina defendendo-o, e logo que o criado chega com a moça começa uma altercação; que é interrompida pela entrada do Escudeiro namorado que faz de doente.—Esta terceira scena é bastante dramatica, é o cavaco entre o doente por amor e o Physico infatuado, ainda citando Avicena:

PHYS: Tem febre, mas é pequena,
Senhor, a imaginação
faz causa, não deis a mão,
que isto é texto da *Vicena*
De morbis do coração.

A scena é longa e cheia de chiste; pinta os costumes do seculo XVI; bem merecia ser aqui transcrita. A quarta scena é o encontro do Escudeiro com Ignez, em que lhe dá conta do seu estratagema e como lhe saiu ao pintar; Ignez, verdadeira discipula da *Celestina*, illude o pobre escudeiro, por que a filha do Physico está para casar com um estudante de Salamanca, cha-

mado Lucas de Lemos, e não sabe das cartas nem das girias do Escudeiro, que se chama Lopo de Andrade:

IGN: (*Á parte*) Dá tu passadas,
rompe botas escusadas,
anda de uma a outra parte,
que ella, nem parte nem arte
sabe de tantas meadas.

A quinta scena passa-se entre os criados e dois *Matantes*, talvez o que hoje se chama Fadistas. Ha uma briga de ciumes entre Ignez e Grimaneza, por causa dos amores do criado Mamede, que canta aquelles versos já citados de um velho romance popular, por Gil Vicente:

Sobre mim vi guerra armar, etc.

Depois Mamede é espancado pelos *Matantes* e refugia-se em casa. N'esta scena Mamede, Ignez e a filha do Physico, para se entreterem começam o jogo das mentiras, imitado dos costumes populares:

FILHA: Ignez, vem-te aqui assentar,
quereis vós outros jogar
ás mentiras?
IGNEZ: Senhora sim.
FILHA: E' jogo para estas noutes,
para passar o seram,
quem perder apar' a mão.
MOÇO: Se isso é jogo de açoutes
não jogo.

FILHA: D'açoutes não.
Quem menos lançar a barra
no mentir, pôr-lhe-hão mascarra,
e dar-lhe-hão em cada mão
duas palmatoadas.
IGNEZ: Não.

Aqui vem esta satyra ironica á cidade de Lisboa:

FILHA: Eu digo que esta cidade
cheia de toda a nobreza
tem por timbre e por fineza
de falar sempre verdade.

A moça Ignez vae buscar á cosinha um tição para fazer as mascárras, e uma palmatoria para as mãos dos que não souberam mentir. Emquanto estavam n'isto, entra um Pescador de Alfama a consultar o Physico, que não está em casa, ácerca de uma dôr de sua mulher; Mamede veste a loba, põe a gorra, e começa a responder em latim; depois não quer acceitar o pagamento da consulta em dinheiro de cobre. O Pescador trazia um bacio com a ourina da mulher; em Gil Vicente tambem se usava esta liberdade. Quando Mamede estava fazendo de Physico, entra o verdadeiro dono da casa, estafado de andar pelo Lumear á busca da morada do tal Escudeiro namorado. Esta scena ainda hoje seria de effeito. Quando o Physico fala á filha ácerca da demora de seu noivo Lucas de Lemos, entra o Escudeiro, fingindo que vem de Salamanca, e quando lhe perguntaram se seu tio não viera, responde:

Senhor, meu tio ficou
por se oppôr a uma cadeira,
que em Salamanca vagou.

Estava n'isto quando apparece o verdadeiro noivo, Lucas de Lemos. A sitação faz lembrar os *Amphytriões*. O sarcastico Mamede aggrava a posição falsa em que se acha o Escudeiro Lopo de Andrade; cresce o escandalo, parece que haverão mortes, e eis que fala em prosa a intrigante Ignez, desculpando a Menina, e dizendo que ella fôra causa de todo aquelle engano. Lopo jura que irá fazer vida n'um convento, dão-se as mãos e entra Mamede «*com os musicos que ficam e vão-se todos e assi fenece a obra.*» Pela vida do Chiado se vê que Jeronymo Ribeiro não seria mais feliz; em uma scena d'este auto, descobrem-se intimas queixas de pobreza, aggravada pela miseria publica:

PESC: Não se póde já pescar
dinheiro por nem um modo,
anda tam turvo este mar,
que é impossivel tirar
sem lisonjas por engodo;
pesco uma pobre vez
para comer és não es
como anzol d'agorazeira,
vem o anzol da Ribeira,
pesca cifra, leva dez.
Então casa d'aluguer,
vestir e calçar me dana,
passa a receita o comer.

MOÇO: Eu que vos heide fazer,
se sois pescador de cana.

Foi esta pobreza dos escriptores dramaticos que os conservou entre o povo e lhes fez imprimir ás suas composições um cunho verdadeiramente nacional.

CAPITULO V

Luiz de Camões

Camões escreve os *Amphytriões* na Universidade de Coimbra. — Seu conhecimento de Gil Vicente. — Origem grega da fabula de Amphytrião. — O Auto de *El-Rey Seleuco*. — O prologo em prosa e os theatros particulares.—Hypothese sobre a origem das desgraças de Camões. — A *Celestina*, *Braz Quadrado*. — No *Filodemo* conhece-se a influencia italiana.

Durante a vida escholastica, que decorre de 1539 a 1542, assistiu Camões na Universidade de Coimbra á representação de varias comedias, que, segundo o costume das Universidades da Europa, os estudantes compunham e ensaiavam na occasião de ferias; ainda no tempo do Doutor Antonio Ferreira, quando a comedia nacional ia cedendo o terreno á comedia classica introduzida pela Renascença italiana, fala elle das excellentes comedias que antes de si se haviam representado, as quaes nada deixavam a desejar ás dos antigos. A allusão de Ferreira deve propriamente entender-se com referencia ás tragedias de Buchanan, e ás imitações de Plauto e Terencio. Camões, seguindo os habitos escholares, escreveu tambem o *Auto dos Amphytriões,* comedia classica imitada livremente de Plauto, mas tornada nacional pela fórma poetica da redondilha popular, e pela confusão dos costumes me-

dernos com os antigos. Pelo assumpto se vê qual a tendencia do theatro nos ensaios academicos, que pendiam sobre tudo para a admiração dos exemplares da antiguidade. Camões comprehendendo a belleza da Renascença, não quiz sacrificar-lhe completamente a graça da poesia nacional.

Jorge Ferreira de Vasconcellos e Sá de Miranda abandonaram a fórma poetica da comedia, para a tornarem mais culta, emancipando-a do verso de redondilha usado nos Autos populares. Em Camões, o sentimento nacional venceu; o assumpto é classico, a fórma é genuinamente portugueza. Antes de Camões já no theatro hespanhol fôra tratado o mesmo assumpto de *Amphytrião,* que se presta maravilhosamente para a farça. A historia de *Amphytrião* foi pela primeira vez posta em scena por Epicharmo, que, como todos os poetas doricos, divertia-se a ridicularisar as divindades da mythologia grega. Na farça de *Amphytrião,* dá-se a parodia antireligiosa dos amores de Jupiter tomando a forma de Amphytrião, que está na guerra, para apparecer diante de sua mulher Alcmena e assim conseguir por traição o que lhe era impossivel á boa mente. Em outras composições de Epicharmo, Jupiter apparece na fórma de um gordo comilão, Minerva em belfurinheira de realejo, Castor e Pollux em pantomineiros obscenos. Plauto apoderou-se da peça de Epicharmo e accomodou-a á sociedade romana, onde o caracter de Alcmena se reveste da rigidez de uma Cornelia. Fazendo ressurgir esta obra da antiguidade,

parece querer-se, pelo riso provocado por ella mesma, acordar a alma da grande fascinação da Renascença. Camões era mais nacional do que classico, e a não se ter em vista o motivo do divertimento escholar, que o levou a fazer esta imitação de Plauto, julgar-se-hia que escolhera a comedia dos *Amphytriões*, em desaggravo da eschola velha de Gil Vicente, então já bastante atacada. A perfeição, com que as scenas estão entre si encadeadas, é devida ao modello que seguiu; da edade media, ou principalmente da comedia italiana, conhece-se a dupla acção em que os creados fazem a parodia das situações por que passam os amos, d'onde veiu depois a formar-se o *imbroglio*. No Auto de Camões o caracter de Alcmena é ainda bastante romano. Na scena dos creados Feliseo e Bromia, allude a Lisboa:

Que não digam os de *Alfama*
Que não tenho namorada.

N'esta mesma scena Bromia sae cantando os primeiros versos do romance de *Flerida*, com que Gil Vicente rematou a Tragicomedia de *Dom Duardos*, romance que andou na tradição oral do povo, que foi recolhido no Cancioneiro de Anvers, e que ainda no seculo XIX se cantava não muito abreviado nos Açôres. (1)

Voyme á las téerras estrañas
A dó ventura me guia. (2)

(1) *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t. IV.
(2) *Obras de Camões*, t. III, p. 309. Ed. de Barreto Feio.

Os versos de Gil Vicente, vulgarisados em 1533 em Evora, poucos annos depois já se afastavam algum tanto d'esta lição originaria:

> Voyme á tierras estrangeiras
> Pues ventura allá me guia. (1)

Camões conhecia o theatro de Gil Vicente, e seguia algumas regras dramaticas adoptadas pelo velho mestre. O uso do hespanhol, nos Autos de Gil Vicente em que se fala portuguez, é proveniente da necessidade de formar uma linguagem rude para o typo grosseiro que representa. Esta observação fel-a primeiramente Rapp, e se prova por palavras de Gil Vicente, que explicava o intuito da escolha. Camões adoptou o mesmo systema; quando Mercurio, que vem ajudar a Jupiter no fingimento de Amphytrião, fala a sua linguagem, é em portuguez; quando encarna em si a figura do creado Sósea, escolhe o hespanhol como linguagem rude:

> Quero-me fingir ladrão,
> Ou phantasma...............
> E com tudo se passar,
> A fala quero mudar
> Na sua, de tal feição
> Que couces e porfiar
> Lhe façam hoje assentar
> Que sou Sósea e elle não.

E segue logo na rubrica: «*Falla Castelhano*». Como Gil Vicente, Camões tambem espalhou nos seus

(1) *Obras de Gil Vicente*, t. II, p. 250.

*

Autos um grande lyrismo, o qual se deve julgar um dos principaes caracteristicos da eschola nacional. A analyse da contextura dramatica seria indispensavel se o Auto não fosse imitação. O *Auto dos Amphytriões* andou manuscripto durante a vida do poeta, e só em 1587, sete annos depois da sua morte, é que foi recolhido por Affonso Lopes, que o publicou junto com os Autos de Antonio Prestes (1) a este tempo provavelmente já tambem falecido. No theatro portuguez do seculo XVIII, a farça epicharmica de Amphytrião foi postá outra vez em scena pelo desgraçado poeta Antonio José da Silva; a opera de *Amphytrião* ou *Jupiter e Alcmena,* foi representada no theatro do Bairro Alto, em Maio de 1736. A fórma em prosa, entremeiada de córos, arias e recitativos conhece-se que é influenciada pela opera italiana que então apparecera em Portugal; o mixto do *imbroglio* com o gongorismo de seiscentos realça o pico comico, em que o expectador se ri á falta de intenção e pensamento de toda a peça. O *Amphytrião* de Molière fôra representado em 1668; o theatro francez, principalmente o tragico, foi quasi todo traduzido em portuguez; é de suppôr que Antonio José não conhecesse este Auto de Camões, e que imitasse a comedia franceza, ficando-lhe por isso inferior.

O segundo Auto que escreveu Camões foi o de *El-Rei Seleuco,* tambem de assumpto classico, ainda na

(1) *Primeira parte dos Autos e Comedias portuguezas,* fol. 86 a 101.

fórma nacional da redondilha; não foi conhecido pelo collector Affonso Lopes, por isso não se encontra na sua publicação de 1587; imprimiu-se pela primeira vez na edição de 1645, tendo sido achado nos manuscriptos do Conde de Penaguião, pae de João Rodrigues de Sá, a quem as *Rimas* eram dedicadas. O Auto deve julgar-se escripto entre 1542 e 1546, tempo em que voltou da Universidade e frequentou a côrte de Dom João III, antes de soffrer o desterro de Lisboa por causa dos amôres que trazia no paço com Dona Catherina de Athayde. N'este tempo tinha relações de amisade com a principal nobreza; e depois do ultimo Auto de Gil Vicente em 1536, apenas o fidalgo Jorge Ferreira de Vasconcellos escrevera as comedias de *Eufrosina* e *Ulyssipo,* e o Cardeal Dom Henrique fizera representar as Comedias de Sá de Miranda. N'este periodo passou Camões os annos mais felizes da sua vida; a graça do prologo de *El-Rei Seleuco* demonstra um certo bem estar moral. O prologo do Auto é em prosa; por elle se conhece a existencia das representações particulares, e se descrevem engraçados costumes do velho theatro portuguez. Como grande parte dos Autos de Gil Vicente, o Auto de Camões foi escripto para ser representado em uma noite de Natal, segundo o costume portuguez, conservado nas *Lôas* populares, que as *Constituições* dos Bispados prohibiram: «E n'isto fenecerá o Auto, com musica de chocalho e buzinas, que Cupido vem dar a uma alfeloeira a quem quer bem; e ír-se-hão vossas mercês cada um para

suas pousadas, *ou consoarão cá comnosco d'isso que aí houver.*» Na abertura do Prologo, o mordomo ou dono da casa diz aos espectadores: «Eis, Senhores, o autor, por me honrar n'esta *festival noite*, me quiz representar uma farça; e diz, que por não se encontrar com *outras já feitas*, buscou huns novos fundamentos para a quem tiver hum juizo assi arrazoado satisfazer.» Camões refere-se aqui com certeza aos Autos de Antonio Ribeiro Chiado, por isso que em outro logar do prologo o cita como modello da mordacidade; lembrando-nos do titulo dos Autos do Chiado, o *Auto das Regateiras*, a *Pratica de Compadres*, parece comprehender-se o periodo: «E diz que quem se d'ella não contentar, querendo outros novos acontecimentos, que se vá aos soalheiros dos Escudeiros da Castanheira, ou de Alhos Vedros e Barreiro, ou converse na Rua Nova em casa do Boticario, e não lhe faltará que conte.» Em umas coplas, Chiado apoda Camões com a alcunha de *Trinca-Fortes;* ou por que se temesse d'elle ou pela rivalidade dos sectarios e inauguradores da comedia italiana, diz o Mordomo no Prologo: «Ora quanto á obra, se não parecer bem a todos, o Autor diz que entende d'ella menos que todos os que lh'a puderam emendar. Todavia isto é para praguentos; etc.» O prologo em prosa com que Camões antecede o auto de *El-Rei Seleuco*, é uma especie de theatro por dentro; o Mordomo anda nos preparativos para a representação da noite de consoada; pergunta ao moço se já chegaram as figuras. Aqui dá-se o mesmo facto que no theatro fran-

cez, onde ás vezes a multidão entrava á força: «Ora, vieram uns embuçadotes e quizeram entrar por força; eil-o arrancamento na mão; deram uma pedrada na cabeça ao Anjo e rasgaram uma meia calça ao Ermitão; e agora diz o Anjo que não hade entrar, até lhe não darem uma cabeça nova, nem o Ermitão até lhe não pôrem uma estopada na calça.» Por esta passagem se conclue que no seculo XVI haviam representações dramaticas em familia; que os ociosos de bom gosto procuravam introduzir-se na festa, apesar de não serem convidados: «vae d'aqui a casa de Martim Chinchorro e dize-lhe que temos cá Auto com grande fogueira;....... ír-lhe-has abrir a porta do quintal, porque mudemos o vinte aos que cuidão de entrar por força.» O Mordomo continúa a arranjar a sala, e diz para os expectadores: «vossas mercês he necessario que se cheguem uns para os outros, para darem logar aos outros senhores que hão de vir; que de outra maneira, se todo o curro se ha de gastar em palanques, será bom mandar fazer outro alvalade; e mais, que me hãode fazer mercê, que se hãode desembuçar, porque eu não sei quem me quer bem, nem quem me quer mal: este só desgosto tem um Auto, que he como officio de Alcaide: ou haveis deixar entrar a todos, ou vos hãode ter por villão ruim.» Por esta citação se vê que o logar da scena para esta representação em familia, era um *côrro*, ou *pateo,* tal como se usava no velho theatro hespanhol. O Auto era representado no Natal; por isso havia casa juncada para passear, fogueira com cas-

tanhas, mesa posta com alcatifa e cartas, e um *Auto* para desfastio da Noite. Nisto chegou o convidado Martim Chinchorro, que entrou pela porta do quintal, e passadas as devidas cortezias, diz: «Ora pois, Senhor, o Auto he tal que he? Porque hum Auto enfadonho traz mais somno comsigo que uma pregação comprida.» Responde o Mordomo: «Por bom m'o *venderam*, e eu o tomei á cala de sua *boa fama.*» N'este tempo o theatro começava a tornar-se um divertimento familiar, e por estas palavras do Mordomo se vê, que os poetas especulavam com este novo uso. Aqui critíca tambem Camões os actores: o *villão*, que *arranca a fala da garganta com mais sem saber que uma pera pão*, uma *donzella*, que *falla como Apostolo, mais piedosa que uma lamentação.* Passados todos os preparativos entra a primeira figura. Diz o Mordomo: «Moço, mete-te aqui por baixo d'esta meza, e ouçamos este representador, que vem mais amarrotado dos encontros que um capuz roxo de piloto...» O Representador começa a declamar em verso alexandrino, e depois interrompe-se, dizendo que lhe esqueceu o papel: «mas não sou de culpar, por que *não ha mais de trez dias*, que m'o déram.» O Escudeiro Ambrosio vê que aquella figura *erra os ditos*, e por fim reconhece que foi por galanteria de novidade: «Mas se assi he, ella *he a melhor invenção que eu vi;* porque já agora representações, todas he darem por praguentos; e são tão certos, que he melhor erral-as, que acertal-as.» Produzido este abalo nos expectadores, entram então as verdadeiras figuras do

Auto. A ideia é nova, e introduzida por Camões; sobretudo o valor d'este prologo está em elucidar-nos ácerca dos costumes theatraes do seculo XVI, sobre o logar da scena, representações em familia, compra de Auto, critica da declamação, tempo em que se decoravam as partes, accomodação dos expectadores, e sobre tudo ácerca dos assaltos nocturnos dos rufiões de beccos, que se introduziam por força para assistirem á representação do Auto, e das rivalidades de eschola.

O thema do *Auto de El-Rei Seleuco* é tirado da historia antiga; encontra-se em Valerio Maximo, em Justino, Plutarco e em Polybio contado o facto de Antiocho Soter apaixonar-se a tal ponto por Stratonice, sua madrasta, que se sentia morrer da mais profunda nostalgia. Seu pae El-Rei Seleuco, consultou todos os medicos e um d'elles, notando que o pulso do principe se alterava e batia com mais força quando entrava a rainha, descobriu a causa da sua doença e declarou-a ao monarcha. Seleuco, era velho; desfez o seu cazamento com Stratonice e deu-a ao filho. Este assumpto é bastante subjectivo para ser tratado no velho theatro, aonde a paixão não podia tomar realidade por falta de actores consummados, e sobretudo por falta da descoberta do mundo moral, que data do tempo de Shakespeare. Camões é tanto mais assim admiravel, por ter sido levado pela intuição do genio a tocar uma ordem de factos que estavam por descobrir. A Comedia de *El-Rei Seleuco* nunca fôra tratada em forma dramatica; que circumstancia levaria Camões a es-

colher este assumpto? Escripta durante o tempo que frequentava a côrte de Dom João III, apaixonado pela sua dama Dona Catherina de Athayde, é natural que tivesse ouvido a dolorosa lenda dos amores do monarcha, quando principe, pela rainha Dona Isabel, mulher de Dom Manoel, seu pae. Tal é a situação, descripta com um grande lyrismo e ao mesmo tempo com uma realidade viva na comedia de *El-Rei Seleuco*. Accresce, que esta comedia, escripta muitos annos antes da comedia de *Philodemo*, não foi publicada na collecção de Affonso Lopes em 1587, e se conservou desconhecida, entre os papeis do Conde de Penaguião até ao anno de 1645, quando já estava perdida a memoria do facto. Para maior confirmação d'esta hypothese cumpre extractar para aqui algumas palavras dos *Annaes de Dom João* III, de Frei Luiz de Sousa: «Sobre estas rasões, que todas obrigavam ao Principe a magoar-se, pello que tocava ao povo e á reputação de quem o gerara, accudiam a lhe fazer guerra as do interesse proprio: *que eram tomar-se-lhe a dama que já em espirito era sua, e querer seu pay para si em segredo e como que a furto, a mesma mulher que pera elle tinha muytas vezes publicamente pedido.* Ajuntava representar-tar-lhe o entendimento, e a edade de dezeseis annos mal soffrida já e ardente para similhantes materias, que o mesmo pae confessava culpa no segredo que com elle usava em tamanha resolução. E todavia devemos-lhe muito louvor, porque sabendo sentir, nunca por palavra nem obra, mostrou a seu pae signal de senti

mento nem desgosto.» — «Entretanto vinha caminhando para Portugal a nova rainha (D. Isabel) *desgostada tambem, como he de crer, da troca do esposo*... Era o Principe n'este tempo entrado nos dezesete annos, de gentil presença, alegre e amavel semblante, mas temperado de hum certo rigor de virilidade, que criava respeito e reverencia em quem o via. — Galante e custoso, mas á portugueza, acompanhou seu pae: e chegando á Rainha, se humildou para lhe beijar a mão, com a sinceridade e cortezia de quem a reconhecia por mãy e senhora; que ella lhe não quiz dar por muyto que o Principe instou e perfiou no cumprimento.» (1) Depois de trez annos de casado com a namorada de seu filho, morreu el-rei Dom Manoel, a 5 de Dezembro de 1521. O povo de Lisboa requereu a El-Rei Dom João III, que cazasse com a Rainha Dona Isabel sua madrasta, nova; a nobreza, apoiada por Dom Jayme Duque de Bragança, pedia-lhe instantemente a realisação d'este voto. Diz Frei Luiz de Sousa: «Não havia na terra quem tivesse por desacerto este conselho senão só a pessoa a quem mais tocava, e melhor estava, que era o mesmo Rey. Não lhe soffria o animo aver de chamar esposa a quem dera o nome de mãy; aver de tratar por egual a quem reconhecera por senhora: e emfim não acabava com sua honestidade aver de tratar amores, inda que santos e castos, com a mu-

(1) *Annaes*, cap. v, pag. 16 e 17; cap. XII, p. 50.

lher que o fora de seu pay.» No *Auto de El-Rei Seleuco*, o principe Antiocho, ainda criança, namora-se de Stratonice, tambem nova, casada com o velho monarcha; a allusão ao facto succedido na côrte portugueza é evidente, e andava na memoria de todos; porém El-Rei Dom Manoel não foi generoso como Seleuco. A Comedia de Camões seria representada em festa de familia entre os annos de 1542 a 1546, em que foi desterrado da côrte. Qual o motivo d'esse desterro? Todos os biographos comprazem-se em attribuil-o aos amores com Dona Catherina de Athayde, que se tornaram publicos no paço. Este facto não basta para explicar a completa desgraça do poeta, que data de 1545, quando vemos os muitos amores que se davam entre os fidalgos e as damas do paço, que se acham celebrados nos versos chistosos recolhidos por Garcia de Resende no *Cancioneiro geral*, recitados nos serões da severa côrte de Dom João II e na de Dom Manoel. Sem querer formar uma nova lenda da desgraça de Camões, ousamos comtudo aventar que a Comedia de *El-Rei Seleuco*, que só foi impressa depois dos Philippes, seria interpretada pelos inimigos de Camões como allusiva aos amores de Dom João III, quando principe, pela Infanta Dona Isabel, irmã de Carlos V, que seu pae, el-rei Dom Manoel, tomou para sua terceira mulher ás escondidas do filho. Por causa d'esta intriga amorosa, estavam nas boas graças do monarcha aquelles, que Dom Manoel perseguira, por serem do partido do principe. Na Comedia de *El-Rei Seleuco* achar-se-hia uma

especie de censura por Dom João III não ter casado com sua madrasta como requeria o povo de Lisboa? Vista á luz d'este criterio, a comedia de *El-Rei Seleuco* é das mais curiosas do theatro portuguez.

O *Auto de Philodemo* foi a terceira e ultima comedia escripta por Camões; em 1555 celebraram-se em Gôa os festejos pela successão de Francisco Barreto, que succedeu a Dom Pedro de Mascarenhas. (1) Camões tomou partes nas festas e escreveu o *Auto de Filodemo,* que andou manuscripto até 1587, tempo em que foi colligido por Affonso Alvares. Como viria o Auto para Lisboa? Seria do numero d'aquelles versos que roubaram a Camões, dos quaes nunca teve mais noticia? O *Auto de Filodemo* resente-se já um pouco do *imbroglio* italiano, da *comedia sostenuta,* como se vê pela dupla acção, e mais ainda por um pronunciado caracter idylico e pastoril. Pelas allusões, se vê como a Comedia hespanhola da *Celestina* era bastante lida em Portugal. O moço Vilardo, descrevendo a criada Solina, que levava os recados de Filodemo a Dyonisa, compara-a a esse eterno typo inventado por Fernando Rojas:

> Como se faz *Celestina,*
> Que por não lhe haver inveja,
> Tambem para si deseja
> O que o desejo lhe ensina.

(1) Juromenha, *Obras de Camões*, t. I, p.70.

Em outro logar o mesmo Vilardo, falando um Doloroso diz: «Já sabeis que esta nossa Solina he tão *Celestina,* que não ha quem a traga a nós.» Como versado na leitura d'esse monumento do Theatro hespanhol, Camões descreve admiravelmente a scena, em que Solina entrega a sua ama uma carta de Filodemo. É essa a parte em que apparecem verdadeiros toques que definem um caracter. Os outros personagens são mais convencionaes:

SOLINA:	Senhora, a muita affeição Nas Princezas d'alto estado Não he muita admiração; Que no sangue delicado Faz amor mais impressão. Se m'ella quizer peitar, Prometto de lhe mostrar Uma cousa muito d'arte, Que lá dentro fui achar.
DIONYSA:	Que cousa?
SOL.:	Cousa d'esprito.
DION.:	Algum pouco de lavores?
SOL.:	Inda ella não deu no fito? Cartinha sem sobre-escripto, Que parece ser de amores.
DION.:	Essa é a boa ventura?
SOL.:	Bofé que me pareceu.
DION.:	E essa donde nasceu?
SOL.:	No meu cesto de costura; Não sei quem m'alli meteu.

O dialogo prosegue vivo e chistoso até que Solina faz com que a ama queira ella propria ler a carta para saber de quem é. O Auto é entremeado de prosa e verso; a prosa variada com as mais pittorescas locuções populares da nossa lingua, com um toque profunda-

mente nacional, o verso salgado na quintilha feliz e epigrammatica, de vez em quando apimentada com o remate de um anexim, que parece ter-se feito para aquella situação. Camões obedecia a duas influencias, ao theatro nacional, que continuava a tradição do velho Gil Vicente, e ao cultismo italiano, que ás vezes o obrigava a converter as scenas em eclogas e pastoraes. Em uma allusão engraçada, cita *Filodemo* um typo popular de uma farça do theatro portuguez, hoje anonyma, da qual não resta mais do que o titulo: «e pois o tempo nos não vem á medida do desejo, vamo-nos lá; e se puderdes fallar, fazei de vos mil manjares, porque lhe façaes crêr, que sois mais *esperdiçado de amor* que um *Braz Quadrado.*» No primeiro *Index Expurgatorio* que se publicou em Hespanha em 1559, acha-se já lá prohibido «O *Auto de Braz Quadrado,* por Vicente Alvares.» (1) Este Auto é anonymo, e Vicente Alvares é o nome do impressor; quatro annos depois de Camões o ter citado como popularissimo, por isso que d'esse typo *desperdiçado de amor* tira a allusão que põe na boca do moço Filodemo, cahia sobre *Braz Quadrado* o anathema da Inquisição de Hespanha. No *Index Expurgatorio* de 1624 se prohibe tambem «O *Auto de Braz Quadrado,* não se emendando como se nota no Expurgatorio.» (2) N'este tempo a eschola italiana inaugurada por Sá de Miranda e con-

(1) *Citado Index,* pag. 20, col. 2.
(2) *Index,* pag. 95, e pag. 268.

tinuada por Ferreira e pelos quinhentistas, faz pender Camões algum tanto para o bucolismo. No *Filodemo* allude tambem á moda de petrarchismo: «Uns muito almofaçados, que com dois ceitis fendem a anca pelo meio, e se prezam de brandos na conversação, e de falarem pouco e sempre comsigo, dizendo que não darão meia hora de triste pelo thezouro de Veneza; e gabam mais Garcilasso que Boscão, e ambos lhes saem das mãos virgens.» «Eu vol-o direi: porque todos vós outros os que amaes pela passiva, dizeis que o amor fino como melão, não hade querer mais da sua dama que amala; e virá logo o vosso Petrarcha, e o vosso Pietro Bembo, atoado a trezentos Platões, mais safado que as luvas de um pagem d'arte, mostrando razões verisimeis e apparentes para não quererdes mais de vossa dama que vel-a; e mais até fallar com ella.» Por estes factos descreve Camões e ataca o languor dos costumes do tempo, propagado pelo bucolismo. Por estas trez comedias que restam do nosso epico se vê que elle comprehendia a creação dramatica, que teve sempre para si como accidental; sentindo a grande belleza do theatro popular, não pôde abandonal-o completamente pelo cultismo da renascença italiana; assim o seu genio lyrico, a grande riqueza das locuções vulgares, e a redondilha chistosa do theatro nacional foram por elle accommodadas ás fabulas antigas e ás pastoraes do gosto siciliano.

CAPITULO VI

Antonio Prestes

Influencia de Gil Vicente sobre o genio do Antonio Prestes. — A collecção de Autos, feita por Affonso Lopes. — Porque não publicou a segunda parte? — Tempo em que foi escripto o Auto da *Ave-Maria*. — Sua lucta com a eschola italiana. — O *Auto do Procurador*. — Prestes pertence á primeira metade do seculo XVI.

Antonio Prestes era natural de Torres Novas, e exerceu em Santarem, aonde casou, o officio de *enqueredor do civel*. São estas as unicas memorias que chegaram até nós, e pouco mais esperamos adiantar. Na Historia do Theatro portuguez cabe-lhe a mesma parte que aos *Clercs de la bazoche*, do velho theatro francez; a sua profissão levava-o a dramatisar as anecdotas da vida judicial. Sería talvez em Santarem, aonde Gil Vicente residia, que o chistoso *enqueredor* recolhêra as tradições do mestre; pelo facto de vêr alí representações particulares dos seus Autos, tudo contribuiria para acordar-lhe o genio comico. Os Autos de Antonio Prestes que ainda existem, são em numero de sete; antes de 1587 foram escriptos, e talvez representados sómente em theatros de provincia, por isso que os seus titulos não apparecem citados nos *Index Expurgatorios* de 1580 e 1624. É de suppôr que Antonio Prestes tivesse morrido antes de Affonso Lopes imprimir á sua custa os sete Autos, porque na mesma collecção vem Autos de Camões, morto em 1580, de

Jorge Pinto, morto em 1523, e de Jeronymo Ribeiro, talvez já fallecido, porque aí não se incluem os Autos de seu irmão Antonio Ribeiro Chiado, que ainda vivia, e só morreu em 1591. Por este tempo já o theatro tinha local fixo em Hespanha, a que se chamava *pateo de comedias*, e bem cedo entrou este uso em Portugal, aonde encontrâmos logo a mesma designação. Assim como em Hespanha o producto dos *pateos das comedias* foi applicado para os pobres, em 1588 Philippe II deu o privilegio exclusivo dos theatros portuguezes ao Hospital de Todos os Santos, aonde Gil Vicente em 1518 representára.

De Hespanha saíam bandos de comediantes, correndo todas as terras e representando os mais caprichosos Mysterios; Cervantes e Rojas descrevem-nos meúdamente esta grande paixão do povo pelo theatro, tornando-se a vida de comediante o valhacouto de frades renegados, de vadios e soldados desertores. Antonio Ribeiro Chiado, frade franciscano, obedeceu a este impulso; sobre estes costumes escreveu Quevedo a engraçada novella do *Gran Tacaño*. A vertigem geral pela representação das comedias levou o governo hespanhol em 1586 a reunir uma junta de theologos, para decidirem se eram licitas as representações scenicas; logo no anno seguinte, em 1587, os Autos de Antonio Prestes foram recolhidos, juntos com os de mais quatro poetas comicos portuguezes, em um volume em 4.º, com o titulo: «*Primeira parte dos Autos e Comedias portuguezas feitas por Antonio Prestes e*

por Luiz de Camões, e outros authores portuguezes, cujos nomes vão no principio de suas obras. Agora novamente juntas e emendadas n'esta primeira impressão, por Affonso Lopes, moço da capella de Sua Magestade e á sua custa. Impressas com licença e privilegio real por André Lobato, impressor de Livros, Anno 1587.»

Affonso Lopes, era moço da Capella de Philippe II, e talvez filho do poeta comico Anrique Lopes, auctor da *Cena Policiana,* que elle com amor filial reuniu com os Autos de Prestes e de Camões; talvez pelo facto de ser moço da Capella real tivesse ingerencia na Capella do Hospital de Todos os Santos, aonde se davam representações a beneficio da caridade, e aí recolhesse esses Autos dispersos. Affonso Lopes tencionava continuar a collecção, como vêmos pelo titulo *Primeira parte,* e as circumstancias que mais o impediriam, talvez fossem ou ainda estarem vivos os auctores dos outros Autos que recolhêra, ou então a Portaria de Philippe II, de 20 de Agosto de 1588, que prohibia todas as representações que o Hospital de Todos os Santos não auctorisasse primeiro. A decisão da junta dos theologos hespanhoes tambem poderia influir em Portugal, e no animo do collector. São os seguintes, os Autos que ainda existem de Antonio Prestes: O *Auto da Ave-Maria* (fol. 1 a 26), o *Auto do Procurador* (fol. 27 a 41), o *Auto do Dezembargador* (fol. 61 a 74), o *Auto dos dois Irmãos* (fol. 75 a 85), o *Auto da Ciosa* (fol. 112 a 125), o *Auto do Mouro encantado* (fol. 126 a 143), e o *Auto dos Cantarinhos* (fol. 163 a 179).

O *Auto da Ave-Maria*, lembra a primeira maneira de Gil Vicente, quando ainda não ía mais além das allegorias dos *Mysterios*; o seu estylo e modo de conceber uma acção dramatica prova a antiguidade do Auto, escripto pouco depois do triumpho da Reforma na Europa; aqui sustenta Prestes, que a fé sem ser coadjuvada pela rasão é esteril e sem obras. É este o resultado do grande movimento intellectual do seculo XVI, que não poderia ser proclamado vigorando a Inquisição:

MESTRE: Sois, Rasão, mate forçado
a que hemos de vir em fim.
E já que a gentilidade
tanto se regeu por vós,
mais vem regermo-nos nós
que em vós pormos a verdade
que ella em si por vós não pós;
e tambem todo o christão
que escurece
quem sois, que vos não conhece,
ficou christão sem rasão,
fé sem obras me parece.

N'este mesmo Auto diz uma rubrica: «*Entra diabo vestido á Italiana, que vem enganar*, etc.» A devassidão dos papas fizera-os no seculo XVI ser comparados ao Anti-Christo. É esta tambem a audacia de Gil Vicente, o que basta para caracterisar o Auto da *Ave-Maria* como dos mais antigos da sua eschola. O diabo que entra *vestido de Italiano* apresenta-se como architecto, para construir um castello; cumpre notar que o Infante Dom Luiz, antes de 1535, mandava vi

architectos de Italia para guarnecerem o reino e as possessões de Africa, de castellos. Á vista d'este facto, os versos que se seguem quasi que determinam a época em que teria sido escripto o *Auto da Ave-Maria* :

Yo sè las colunas Doricas
y Corynthias, y sè mas,
las Jonicas de la paz
de la guerra las theoricas,
sus talles, bases, compas,
pero acá su manicordio
sus retoricas, etc.

N'este Auto encontra-se uma allusão a um Pintor e Architecto italiano, circumstancia que nos fará precisar mais a data da sua composição :

muy ala suma
la escrevi, al no presuma
della el gran *Sebastiano*
fui la tinta yo la pluma.

Este *gran Sebastiano* que aqui se refere é o celebre Bastiano de Sangallo, nascido em 1481, e morto em 1551: foi um grande architecto, e distinguiu-se como pintor pela sua grande sciencia de perspectiva; falava tão bem sobre arte que lhe chamavam o *Aristotile*. A sua fama chegaria a Portugal, no tempo em que Carlos v entrou em Florença, aonde Bastiano se fez admirar pelos seus talentos scenographicos. A este facto se refere Antonio Prestes :

prueva mi *Sebastiano*
los theatros de Marcello
obra altiva,
los labré de pedra biva,
en elles veran mi sello,
si el tiempo no me lo priva.

Eis aqui temos determinado o tempo em que foi escripto o Auto da *Ave-Maria,* quando Carlos V entrou triumphante na Italia em 1529, dominando em seguida Florença. Mesmo avançando mais alguns annos sobre esta data, se vê que Prestes poderia ter escripto o seu Auto em vida de Gil Vicente, que morreu em 1536, e ter tratado com elle em Santarem, aonde ambos residiam.

A exposição do *Auto da Ave-Maria,* já foi publicada por Sousa Lobo na *Revista litteraria* do Porto; por ella nada se fica sabendo da sciencia dramatica de Antonio Prestes. Extractando as *rubricas,* se vê os grandes recursos de scenario. O Auto compõe-se de: «*Hum Diabo, a Sensualidade, a Velhice, a Mocidade, o Enganado da Vida, Pensamentos vãos todos foliando, hum Cavalleyro, a Razão, hum Moço de Cavalleiro, chamado Contentamento terrestre, o Mestre das Obras chamado Bom Proposito, tres Pedreyros, hum Bom Trabalho, outro Bom Serviço, outro Bom Cuydado, dois Philosophos, hum Eraclyto, outro Democrito, trez Viços, tres Potencias, o Esmoler, o Jejum, hum Ratinho chamado Ganhar para Royns, tres Salteadores, trez Anjos, Miguel, Gabriel, Raphael.*» Os personagens que representam as paixões mais indomaveis

entravam em scena «*cantando e baylando e tangendo com guitarra, pandeiro e adufe.*» A folia depois de longos dialogos assenta-se, e fica a Sensualidade falando com o Cavalleiro. De ordinario os novos personagens vinham sempre *cantando*. Democrito entra «*com uma tocha accesa;*» os pedreiros estão picando pedra, tambem ao som de cantigas, que eram romances velhos, como os usava Gil Vicente. N'este tempo tambem já era conhecida a *galharda,* a qual dançam o Cavalleiro e a Sensualidade. Prestes procura em tudo fazer sentir a depravação dos costumes italianos, que provocaram a Reforma. A figura de Esmoler, para se fazer conhecer, entra «*com uma bolsa na mão*». «*Aqui entram os trez Anjos cantando* Te Deum laudamus, *até* Sanctus, Sanctus, Dominus Deus salvo, *e ao* Sanctus *se repõe em giolhos, e acabado de cantar erguem-se todos trez em pé...*» Prestes tambem na rubrica ensina o modo como devia terminar o Auto: «*Aqui se recolhem dando uma volta pelo theatro cantando:* Laudate Dominum omnes gentes, etc.» O *enquieredor* de Santarem, ainda estava embuido das crenças da edade media; no Auto cita a lenda de Virgilio, que ficou pendurado em um cêsto por perfidia da sua amante Lanuce: (1)

> Ó delicto tão nefando
> tão molesto,
> abominavel doesto,
> que pode estar affrontando
> mais a Vergilio n'um cêsto.

(1) *Estudos da Edade Media,* na parte em que trata das *Lendas de Virgilio.*

Contemporaneo de Gil Vicente, o pobre *enqueredor do civel* não foi mais feliz do que o poeta da côrte; elle tambem soffreu a petulancia erudita e o sobrecenho de superioridade da eschola italiana, que propriamente começára em 1527:

Adomou-se com o uzo
fala já por tanta algalia,
beso menos,
que *ha cá Italianos*
sem cheyrarem nunca Italia,
sem Castella, castelhanos.

De modo que nam abastados
de o falarem, mas perdidos
por Italianos vestidos
e Veneza nos toucados
dulce françanos ouvidos
fim de rasões anda tal
de tal carneyro
este Portuguez tinteyro
que estranho no natural
natural no estrangeiro.

Estes versos bastavam por si para determinarem a composição do *Auto da Ave-Maria,* pelo facto de se referirem ás luctas da *eschola italiana,* se não tivessemos dados mais positivos. Nos versos que se seguem queixa-se Antonio Prestes do desprezo da chamada *eschola velha*:

Tanto tirou isto a luz
que obras que estrangeiras são
ornas de luminação,
põe-nas de tença e capuz:
as Portuguezas, no chão,

e he engano! em toda a parte
ha Athenas
e ha Parises e Senas
e ha materia e ha arte,
mas porem faltam Mecenas.

Sena, aqui, é uma cidade de Italia, d'onde era natural o celebre Lactancio Tolomei, com quem Sá de Miranda conviveu emquanto andou por Veneza e Roma. Tambem Gil Vicente se queixou da eschola italiana na Carta dedicatoria a Dom João III.

O *Auto do Procurador* pertence ás farças dos *clercs de la bazoche*. Tem as seguintes figuras: «*Um Procurador, sua Filha, um seu moço chamado Duarte, e uma sua moça chamada Phelippa, um Escudeiro casado, chamado Thomaz de Lemos, outro solteiro chamado Braz da Silva de Toar, hum Atafoneyro, e hum Ratinho, hum Pagem de hum fidalgo, e outro Escudeiro chamado Matheus de Sousa, hum vilão, e hum Ratinho primos de Ambrosio Pegado,* etc.»

Este Auto tambem parece antigo; ha entre elle e a *Fragoa de Amor* de Gil Vicente, um ponto de analogia, por se referirem ambos ao caracter que tomou o casamento com as doutrinas da Reforma da Allemanha. Refere-se proverbialmente ao *Conde de Partinuples,* citado como novella muito lida pela sociedade portugueza em Jorge Ferreira, na comedia *Ulyssipo.* O *Auto do Procurador* foi escripto ainda no reinado de Dom João III, como se deduz dos versos:

> Sentay-vos, senhor doutor,
> não sabeis que servidor
> tendes em mi, pois sabey,
> que sabe a *Rainha* e el *Rey*,
> que soys meu pay, meu senhor.

O *Auto do Procurador* não foi representado em Lisboa; pelo contrario, o poeta não sympathisa com a vida da côrte:

> E nos ymos a Lixboa,
> e de Lixboa se sôa
> que todos la são onrrados,
> que de pessoa a pessoa
> se falam desbarretados.

No *Auto dos Dous Irmãos*, Antonio Prestes resume o pensamento da peça no seguinte argumento: «*Dois irmãos, hum Cioso, outro Confiado, suas Mulheres, o Pae d'elles, um Moço, um Compadre do pay, Cantores, no cabo do qual Auto se trata como estes dous filhos se casaram a furto do pay e o pay não os querendo vêr, houve quem os metesse d'amisade, de maneira que o pay lhe deu tudo o que tinha, depois que lh'o deu o não quizeram mais ver nem agasalhar, até que o pay se fez que queria morrer, e encheu um cofre de areia, e meteu dentro um rifam que diz: Quem se desherda antes da morte, e com isto fenece o Auto*, etc.» O tempo em que foi escripto este Auto tambem se póde deduzir de uma circumstancia que aí se repete bastantes vezes. Prestes cita o *Palmeirim*, cuja primeira edição de Luiz Hurtado, é de 1546. Nos versos diz:

Lêr-lhei *Palmeirim*, etc.

. . . .

Não, é *Palmeirim de França*
que nada se lhe joeira.
He trigo francez, peneira
será *Palmeirim* pilhança, etc.

Não venham livros d'estorias
livrar-vos pera mamados,
com *Palmeirins* furtorias, etc.

A comparação com a novella de *Palmeirim* teria então a graça de uma allusão conhecidissima de todos, pelo grande interesse que despertára logo na apparição. Estes versos parecem referir-se á edição franceza e anonyma feita durante a estada de Francisco de Moraes em França entre 1540 e 1543; os versos allusivos a *Palmeirim de França*, e *Palmeirim pilhança*, accusam o roubo de Luiz Hurtado.

Antonio Prestes, muito inferior a Gil Vicente na graça e no lyrismo, é o mais distincto poeta da eschola dramatica nacional. As suas obras são hoje rarissimas; por felicidade existe um exemplar na Bibliotheca Nacional, sob o n.º 1309, de que extrahimos cópia; trabalhamos para apresentar uma nova edição dos sete Autos, e por esta circumstancia não analysamos agora os quatro restantes. (1)

(1) Aqui agradecemos ao nosso joven e estudioso amigo José Carrilho Videira, a sollicitude com que nos facilitou o obter a cópia dos Autos de Antonio Prestes.

CAPITULO VII

Jorge Pinto

Dados historicos ácerca de Jorge Pinto. — Factos que provam ser o Auto de *Rodrigo e Mendo* escripto antes de 1523. — Romances castelhanos no seu Auto. — A influencia castelhana. — Typo nacional do Fidalgo pobre.

Jorge Pinto é o auctor do Auto de *Rodrigo e Mendo*, publicado em 1587 na collecção de Affonso Lopes; nada se sabe da sua vida, nem a *Bibliotheca Luzitana*, nem o *Diccionario bibliographico* fazem d'elle menção especial. Temos apenas o seu nome e o Auto para nos dirigirem nas investigações historicas, fios tenues e quasi imperceptiveis, mas ainda assim aproveitaveis. Pelo seu nome, podemos suppôr, que este auctor seria o capitão, que em 1523 foi mandado, junto com Lyonel de Lima para atacar o porto de Tidore, aonde morreu barbaramente em uma cilada imprevista. Lê-se nos *Annaes de Dom João III:* «Hia Jorge Pinto a voga arrancada traz a carracoca, e já com a prôa sobre ella, quando se sente encalhar sobre o recife, e ficar em secco: foy laço mortal para elle e para seis portuguezes e outros quarenta remeiros, que todos foram mortos e as cabeças cortadas...» (1) Será este infeliz Jorge Pinto o auctor do *Auto de Rodrigo e Mendo?* É preciso attender que a este tempo, tinha Gil

(1) Op. cit., p. 107.

Vicente abrilhantado com os seus serões dramaticos a côrte de Dom Manoel, e havia vinte e um annos que o theatro portuguez estava fundado; muitos fidalgos portuguezes cultivavam a scena, como vêmos, por exemplo, Manoel Machado d'Azevedo, que emquanto frequentou a côrte aprendeu a apreciar essas distracções. Poderia Jorge Pinto, antes de partir para a India, deixar o seu Auto escripto, como tambem Camões deixára escriptos em Portugal o seu *Auto dos Amphytriões* e de *El-Rei Seleuco.* Pela leitura do *Auto de Rodrigo e Mendo*, fortalecem-se estas inducções; aí se descobre um facto, que nos revela ter sido escripto antes de 1523. Cita-se no auto o poema de Ariosto, o *Orlando furioso*, cuja primeira edição é de 1516:

> INEZ: Sois um *Orlando furioso*
> MENDO: E vós *Angelica* dama.

Foi em 1523, que se deu a catastrophe de Tidore; e, a contar de 1516, havia bastante tempo para que Jorge Pinto tivesse conhecimento do *Orlando furioso*, e o citasse na composição do seu auto. Jorge Pinto era nobre, e a citação do poema de Ariosto caracterisa o que mais tarde se mostrou á evidencia, a grande predilecção da aristocracia portugueza pela eschola italiana. O *Orlando furioso* foi muito cedo conhecido em Portugal, e achamol-o mais tarde citado nas *Cartas* de Sá de Miranda, nas de Bernardes, e na epopêa de Camões. No Auto tambem apparece citada a comedia da *Celestina*, de Rojas, publicada em 1501, repe-

tindo-se as edições todos os annos. Jorge Pinto introduz aí um personagem castelhano; foi ainda no tempo de Dom Manoel que os chocarreiros de Castella tiveram grande voga em Portugal; o nosso povo ressentia-se d'isto. É por esta rasão que na comedia apparecem estes remoques:

> MESTRE : ....não cuideis que é graça,
> vou-vos assi dando a traça
> como he, sem faltar jota,
> a guerra d'Aljubarrota,
> a caldeyra d'Alcobaça.

Á imitação dos Autos de Gil Vicente, usa Jorge Pinto citar com frequencia os romances populares; foi antes de 1523 que as trovas castelhanas se haviam apossado dos ouvidos portuguezes, como se queixa Jorge Ferreira. De facto Jorge Pinto aí emprega como centão os seguintes versos iniciaes de romances castelhanos: «*En el mes era de Abril,* etc. — *De los mas lindos que yo vi,* etc. — *Nunca fuera caballero,* etc. —*Las noches siempre acordadas,* etc.—*Helo, helo por de viene,* etc. — *Riberas del Duero arriba,* etc.» Seis romances alludidos no pequeno espaço de um Acto; isto denota o grande interesse e a exagerada curiosidade que depois do casamento de D. Manoel com tres infantas de Hespanha, se ligava aos romances castelhanos. Estes factos bastam para provar que Jorge Pinto é talvez o infeliz capitão trucidado em 1523 no porto de Tidore, ou pelo menos, que o Auto de *Rodrigo e Mendo* foi escripto ainda no reinado de Dom Ma-

noel. Na collecção de comedias publicadas por Affonso Lopes, vem a palavra *novamente*, o que dá a entender que este Auto, bem como os outros, talvez tivesse sido publicado antes de 1587; é de suppôr que os Autos colligidos pelo moço da Capella de Philippe II, fossem de auctores mortos; Camões já n'esse tempo não vivia, e no seculo XVI, não impetrando privilegio, o direito de propriedade litteraria acabava com a vida do escriptor.

O Auto acha-se de folhas 42 a 48 da citada collecção, com o titulo: «*Auto de Rodrigo e Mendo, em que entram as figuras seguintes: Hum Pay com sua Filha, hum Mestre das obras, dous Moços, hum Rodrigo, outro Mendo, hum trabalhador Castelhano; que he namorado da Filha, e dous Escudeiros e huma Moça Ines, e outro homem e duas molheres, que cantam, e entra logo o Pay e o Mestre, e a Filha, etc.*» Pela leitura d'elle se descobre uma pequena objecção contra o ter sido escripto o Auto antes de 1523, por que cita aí as poesias de Boscan, que foram pela primeira vez impressas em Lisboa em 1543:

HOSPEDE: Qual trova leste, Rodrigo?
RODRIGO: Cuido, senhor qu'em Buscão.
HOSP.: E em portuguez ha Buscão, etc.

A isto responde-se, que as *trovas* de Boscão, isto é, a primeira maneira d'este poeta, anterior á influencia italiana, eram muito conhecidas em Portugal, e já nas *Cartas* de Sá de Miranda, escriptas antes de 1543,

vem os versos de Boscão citados, tendo-lhe sido offerecidos por Antonio Pereira ainda em manuscripto. Tambem n'este Auto se cita a fórma do soneto:

AMO: Fizestes algum *soneto*
quando os vistes?
HOSP.: Senhor, não.
.... e isto aqui em secreto
Sabeis por que os não faço
porque já qualquer madraço
lhe achaes nas mãos um soneto.

A fórma do soneto não foi introduzida com a eschola italiana em 1527; já no *Cancionero general* de Hernando de Castillo, de 1491, apparecem varios sonetos. Portanto, esta referencia não derroga a data de 1523, que tomamos por ponto de partida. N'este Auto se cita frequentes vezes a fórma dos *vilancetes*, bastante usada nos autos de Gil Vicente; apparece repetido aquelle typo do Fidalgo pobre e do creado faminto, já conhecido na farça de *Quem tem farellos?* e na dos *Almocreves*. Tinha rasão Nicolau Clenardo quando retratou os devoradores de rabanetes. Aqui apparecem dois versos repetidos no *Auto do Physico* de Jeronymo Ribeiro:

Já se sabe, erros d'amor
sam duros de perdoar,

No *Auto do Physico* vem:

que os erros por amores
são dignos de perdoar.

O entrecho do Auto de Jorge Pinto é mal conduzido; tem lances bastante comicos, mas a acção complica-se com episodios deslocados. Versa principalmente de um pae, que para fazer a vontade a sua filha, chama um pedreiro para abrir uma janella em sitio agradavel á vista; o pedreiro mette um official castelhano, que se namora da menina; a acção interrompe-se com varias scenas de criados e de alcaiotas, até que os amores são descobertos, o pedreiro castelhano dá-se a conhecer como fidalgo, e recebe a mão da namorada, terminando o espectaculo com canto. A imperfeição do arranjo dramatico revela a antiguidade que lhe attribuimos, e esta se confirma na linguagem e costumes pittorescos a que allude.

CAPITULO VIII

Anrique Lopes

A sociedade portugueza no Auto de Anrique Lopes. — A tradição dos Autos de Gil Vicente. — Seria a *Cena Policiana* escripta antes de 1538? — Parentesco provavel de Anrique Lopes com o seu collector Affonso Lopes.

É este o auctor da *Cena Policiana, em que entram as figuras seguintes: Hum Fidalgo por nome Policiano, dois moços seus, hum Theodosio, outro Pinarte, hum Estudante de casa tambem do Fidalgo, outro pagem por nome Inofre, hum mulato chamado Solis: um musico por nome Licardo, huma dama Felicena, huma sua criada Polifema, dois Matantes, etc.»* Appareceu este Auto impresso na collecção de Affonso Lopes, em 1587, de folhas 42 a 49.

A grande analogia que tem no scenario, na serenada, e nas aventuras nocturnas, com a farça de *Quem tem farellos?* de Gil Vicente, confirma-nos na ideia, de que esta farça do velho mestre foi representada em publico, fóra dos serões do paço, por isso que exerceu uma grande influencia, que se conhece tambem no Auto de Jorge Pinto. Os costumes que se descobrem na *Cena Policiana*, são os mesmos que se acham descriptos na Carta de Nicolau Clenardo; aqui o Fidalgo sáe acompanhado de criados; apparece um *mulato* musico, e um *estudante*. Se nos lembrarmos de que a Carta de Clenardo foi escripta em 1535, a presença do

Estudante, vestido de loba, leva-nos a inferir que este Auto seria escripto antes de 1538, tempo em que a Universidade se mudou para Coimbra. Demais, a *Cena Policiana* tem um lance, que lembra bem de perto a tradição de Gil Vicente, no que era liberdade e desenvoltura. Quando o pobre Estudante se está requebrando em colloquios debaixo de uma janella, «*Chega a moça com uma gamella de agua e molha o estudante...*» A rubrica explica como se devia fazer a scena, porque a caldeirada era suja:

THEOD: Fizeram-lhe cá um jogo
de gamella.
INOF: De ourina
THEOD: D'ourina, e assi bem fina.

Pelo modo como o Estudante é tratado n'este Auto, se póde concluir, que Anrique Lopes não pertencia á classe escholastica. Elle cita *Mancias*, mas este nome já se tornara designação proverbial de apaixonados. Em um verso diz: «Este já leu *Celestina*», e em outro logar: «Esse velhaco hade ser, por tempo outra *Celestina*», o que mostra a fonte d'onde se inspirara. De facto o Auto é levado todo em scenas de alcovitice, amores de criados, e aventuras nocturnas. Podemos dizer, que a Comedia da *Celestina* de Rojas exerceu uma acção profunda na formação do theatro portuguez. Em uma passagem da *Cena Policiana* vem uns versos com referencia aos *mulatos*, que, pelo tempo

em que a suppômos escripta, talvez se referisse a Affonso Alvares:

> Mulatos são sabedores.
> de gentis abelidades,
> nos pensamentos senhores,
> que não desfeam as côres
> quando abonam as calidades.

É provavel que já por este tempo andasse a polemica entre Affonso Alvares e Antonio Ribeiro Chiado. A hypothese da referencia é admissivel, por isso que a *Cena Policiana* foi representada, como se deduz d'estes versos finaes:

> FID. mil trampas para roedores,
> vamo-nos cantando d'aqui
> huma chacota em scena.
> LIC. Qual diremos?
> ESTUD. Ponde ahi:
> *Arrenego de ti Mafoma*, etc.

Um facto curioso nos occorre, tirado de uma mera analogia de nome, e como tal o apresentamos sem mais valor do que uma hypothese infundada: Em 1587, publicou Affonso Lopes uma collecção de Autos de varios auctores; será por ventura Anrique Lopes, aí recolhido entre Camões e Antonio Prestes, pae ou parente do moço da Capella de Philippe II, cujos autos imprimiu *á sua custa*? É insoluvel a questão, que ainda assim satisfaz o espirito mais do que o silencio da historia.

CAPITULO IX

Manoel Machado de Azevedo

Theatro portuguez na provincia. — Comedia phantastica representada ao Infante Dom Luiz no solar de Crasto. — As Comedias em prosa. — O theatro no seculo XVI era o divertimento principal da aristocracia portugueza.

Na *Vida de Manoel Machado de Azevedo*, cunhado de Sá de Miranda, se conta o seguinte, succedido antes da sua vinda para a côrte: «En una occasion de la fiesta que todos los años se celebra à Santa Margarita, Patrona de aquel mayorasgo, se ofrecio hazer-se una *Comedia*, y el papel de un Rey, un tio del preso, *era en prosa, como entonces se usava*, con que tuvo acasion aquel Rey de mandar a Manuel Machado, con mucho imperio, que luego mandasse sacar de la prision a su sobriño. Assi lo hize, diziendo: Tanto és el respeto que a los Reys se deve, que aun a estes no parecerá mal obedecerlos...» (1) Manoel Machado havia mandado prender no seu solar a um mancebo por um delito de amor; e sabendo o tio do rapaz quanto o fidalgo respeitava a realeza, serviu-se d'este meio galante para conseguir a liberdade do rapaz. Por esta anedocta se vê que já existia theatro na provincia, e em casas particulares, no reinado de Dom Manoel. Quando depois do seu casamento Manoel Machado de Azevedo

(1) *Vida de Machado de Azevedo*, p. 18.

voltou da côrte para o seu solar, foi recebido em Cavado e Crasto com: «Fuegos, Toros, Cañas, *Comedias*, Mascaras, Musicas, Suertes, Danças, Folias, y todo o genero de festejo y regocijo, *que entre Duero y Miño se usa*, y se haze con toda perfecion; que por no alargar el discurso dexamos de referir.» (1) Quando nasceu um filho varão a Manoel Machado de Azevedo, vieram a seu sólar de Crasto o Infante Dom Luiz e o Cardeal Dom Henrique, então Arcebispo de Braga: «Huvo en aquelles tres dias que en Crastro se detuvieron los Infantes, fuegos, cañas, toros, *comedias* y todo lo demas que en aqella region se tiene por festejo.» Vivia Manoel Machado de Azevedo triste por não ter filho varão, e quando lhe nasceu o seu herdeiro Francisco Machado, o Infante Dom Luiz e o Cardeal Dom Henrique vieram de Lisboa assistir ao baptisado. O Marquez de Montebello descreve-nos a esplendida comedia representada á chegada dos Infantes ao solar de Crasto: «Llegaron, pues, estes al Rio Cábado, antiguamente Celando, y de una fingida gruta que estava en una peña, que unas aguas cercan, salieron en un barquillo un viejo venerable, que representava el Rio, con tres Ninfas, que traían en las manos tres salvas de plata muy curiosas, e ofreciendo en *buenos versos* el Rio el transito de sus aguas, en los mismos fueron las tres Ninfas a cada uno de los Infantes presentando

(1) *Obra cit.* p. 34. Ibid. p. 61.

sus salvas, una la primeira de jacintos, la segunda de amatistas, y de crystales la ultima, piedras que entre las arenas de aquel Rio y sus margens se cogen.» — «Apenas avian los Infantes recebido sus salvas, quando de entre los arboles de la otra parte les hizieron una salva de mas de dos mil mosquetes, y arcabuzes, y todos en un tiempo tan conformes, que todos se oyeron juntos, y ninguno fue segundo. Assi lo tenia Bernardin Machado prevenido, y de entre los nublados de la polvora, que toldaron el Sol, el Ayre y el Rio, salieron doze barcos, imitando otras tantas galeras, que divididos en dos partes, fingieron una batalla de Maltezes (oy se dize assi, que entonces eran de Rodas) y Turcos. Estes con sus Turbantes, y essotros con sus Abitos, de que Bernardin Machado que en aquel dia era Gran Maestre, dando a mas de ochenta la misma Cruz que traia. Venció San Juan, paró la batalla, aclaró-se el ayre, vieronse las bien fingidas galeras, remos, y forçados y eran estes voluntarios Musicos, que para aquel transito tenian estudiado muchos y varios tonos, que cantaron, divididos a coros por los peñascos del Rio, mientras los Infantes y toda la Corte passó à la otra parte de Entre Homem y Cábado.» — «Estava el desembarcadero entre arboles, y peñas, como oy está, y de entre ellos salieron en figura de Sirenas las mugeres de mejores caras que entre aquellas labradoras se hallaron, con sus sonajas y otros instrumentos de que usan, cantando coplas, aunque no cultas, significati-

vas de la voluntad con que los recebian. Bien cantan las Sirenas, dixo uno de aquelles Principes a Manoel Machado. Tambien, respondió el, encantan a su modo, y mas encantáran si no temieran las visitas que por aqui manda hazer el señor Cardenal, para examen de su vida, y emienda de sus delitos.» (1)

Manoel Machado de Azevedo passara a sua mocidade na côrte de D. Manoel, e ali assistira por certo á representação dos Autos de Gil Vicente. O Auto phantastico representado á chegada dos Infantes, tem o caracter d'esses entremezes da côrte de Dom João II. Nos versos que restam d'este fidalgo se conhece que elle não seguiu a eschola italiana, e é por isso que o filiamos na eschola nacional de Gil Vicente.

(1) *Vida de Manoel Machado de Azevedo*, pelo Marquez de Montebello, cap. VI, p. 56 a 58.

CAPITULO X

Balthazar Dias

O theatro no tempo de Dom Sebastião. — O infeliz monarcha mandava representar na sua meninice os Autos de Gil Vicente.—Balthazar Dias allude aos desastres de Alcaçer Kibir. — *O Auto de Santo Aleixo*, representa o estado de espirito do povo portuguez depois da perda de Africa. — Segue a *Legenda Aurea* de Voragine com mais liberdade do que Affonso Alvares. — Os seus Autos acabam com um enterro. — Influencia hespanhola e pressão do terror religioso. — Balthazar Dias é o poeta portuguez mais popular e o menos original.

De todos os poetas dramaticos portuguezes, é este o mais conhecido e amado pelo povo; tinha o segredo com que fazia entender-se pela grande e ingenua alma da multidão,—era cego. Os seus Autos representam-se por quasi todas as aldeias aonde ha um barbeiro dado a leituras ou um sapateiro versejador. Era natural da ilha da Madeira; á falta de conhecimento do anno em que nasceu, sabe-se que floresceu no tempo de el-rei Dom Sebastião. Pelo menos este versos do *Marquez de Mantua,* que ainda anda nas mãos do povo, parecem alludir á morte do monarcha em Alcacer Kibir, em 1578:

Quem viu o senhor Infante
Tam pouco ha fazer guerra,
E ser nella tão possante,
E agora em um instante
Ser tornado escura terra.

El-rei Dom Sebastião tambem herdara o gosto das representações de seus avós, el-rei Dom Manoel e Dom João III, de seus tios o Infante Dom Luiz e Cardeal Dom Henrique, e de seu pae o principe Dom João. Na sua meninice comprazia-se a mandar representar os Autos de Gil Vicente. Em 1562 assim o revelava Luiz Vicente, no prologo da edição dos Autos de seu pae, a elle dedicada: «E porque sei que já agora n'essa edade tenra de V. A. gosta muito d'elles, e os lê e *folga de ouvir representados*, tomei a minhas costas o trabalho de os apurar e fazer imprimir sem outro interesse senão servir V. A. com lh'os dirigir, e cumprir com esta obrigação de filho.» (1) A este tempo contava el-rei Dom Sebastião oito annos de edade, e os Jesuitas não receiavam que os Autos do velho Gil Vicente o pervertessem.

O *Index Expurgatorio* de 1581, não tendo tempo para indicar a *muita correcção* de que precisavam os Autos de Gil Vicente, mandou que se riscasse *in limine* o prologo de Luiz Vicente, talvèz por declarar esta predilecção do desejado e infeliz monarcha.

Se Dom Sebastião tivesse vivido, n'elle encontraria Balthazar Dias um apreciador; os seus Autos são escriptos em tempo de geral calamidade; as tradições nacionaes estavam offuscadas para se pôrem em scena. Balthazar Dias, com o seu genio dramatico, fez o que faz um catholico na occasião de um desastre, virou-se

(1) *Obras*, t. I, p. XXXVII.

para os Santos; os seus Autos são como os de Affonso Alvares, pertencem inteiramente ao theatro hieratico. Adoptou tambem o verso da redondilha popular, e a quintilha usada sempre no theatro nacional; não lhe eram desconhecidos o theatro hespanhol nem os Romanceiros d'onde tirou o assumpto da sua tragedia do *Marquez de Mantua;* tinha a tradição pura da edade media, como se vê pela predilecção com que extrahiu do *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais a lenda do cyclo de Carlos Magno, a que elle chamou a *Historia da Imperatriz Porcina e do Imperador Lodonio.* Muitas das suas obras desappareceram; tudo o que escreveu foi estropiado pelo Santo Officio; o que ainda resta salvou-se pelo grande amor que o povo portuguez dedica ás folhas volantes d'este grande confidente dos pobres e miseraveis.

Como Affonso Alvares, dirigido pelos conegos de Sam Vicente e frades de Sam Francisco, Balthazar Dias tambem foi procurar na *Legenda Aurea* de Voragine a origem dos seus Autos. De todas as peças do theatro hieratico, o *Auto de Santo Aleixo* é o mais celebre; Balthazar Dias inspirou-se da tristeza do seu tempo; a perda de Dom Sebastião, a incerteza do povo que não sabia se o seu rei deixara a purpura para ser peregrino e ir fazer penitencia a Jerusalem ou se realmente morrera no plainos da Africa, refletem-se sentimentalmente no typo de *Aleixo,* que deixa sua esposa na noite do seu noivado, troca as suas roupas pelos andrajos de um mendigo, vae adorar os logares san-

tos, voltando *desconhecido* e vivendo dezessete annos debaixo de uma escada em casa de seu pae. O povo portuguez tinha rasão para estimar este Auto, onde encontrava symbolisado o desejado monarcha no *encoberto* esposo. O *Auto de Santo Aleixo* encontra-se escripto em francez no seculo XIV, publicado por Francisque Michel e Monmerqué; porém Balthazar Dias nada tem de commum com esse original mais antigo. Inspirou-se directamente da *Legenda Aurea* e da sua crença fervorosa, que o eleva a um perfeito lyrismo digno da eschola de Gil Vicente. Para se conhecer o argumento do Auto, extractamos aquellas partes contadas por Voragine, de que Balthazar Dias se aproveitou, para que depois se vêja como soube admiravelmente tirar de meros incidentes grandes lances dramaticos: «Aleixo foi filho de Euphemiano, homem accrescentadissimo em dignidade, e o primeiro na côrte do imperador.

.......O filho era instruido em todas as sciencias liberaes e em todas as artes da philosophia. Logo que foi homem, escolheram para elle uma infanta da casa real, e deram-lh'a por esposa. E tanto que a noite veiu, deixaram os esposos sósinhos. Então o santo rapaz começou a instruir sua mulher no temor de Deos, e a recommendar-lhe a virgindade. Deu-lhe depois um annel de ouro para guardar, dizendo:—Recebei-o e guardae-o, até quando Deos quizer, e que o Senhor seja entre nós.—Tomando então uma parte da sua fortuna, foi para as bandas do mar, e embarcou

escondidamente, dirigindo-se para a cidade de Laodicêa e d'aí para Edessa, cidade da Syria, aonde se conserva em uma toalha uma imagem de Jesus........ Não ficava das esmolas que recebia senão com o bastante para aquelle dia, distribuindo o resto pelos outros pobres. Seu pae, lamentando o desapparecimento de Aleixo, mandou os seus escravos por todas as partes do mundo, que o procurassem com muito cuidado; e quando os escravos chegaram a Edessa, Aleixo os reconheceu porém elles não o conheceram, e deram-lhe esmola como aos outros pobres........... Todo o povo concebeu por elle uma grande veneração. Porém Aleixo, fugindo da vangloria se retirou para Laodicêa, d'onde embarcou para ir a Tarso, na Sicilia; mas batido pelos ventos o navio arribou a um porto perto de Roma. E Aleixo disse então: «Permanecerei desconhecido em casa de meu pae.» Os creados da casa faziam escarneo d'elle, muitas vezes deitavam-lhe sobre a cabeça agua das panellas, dizendo-lhe muitas injurias. Soffria tudo com paciencia, e permaneceu dezesete annos em casa de seu pae. Sendo-lhe revelado que o fim de sua existencia era chegado, pediu tinta e papel e escreveu a narração da sua vida.

«E no domingo, depois da missa, uma voz celeste se fez ouvir: «Procurae o homem de Deus, encontral-o-heis em casa de Euphemiano.» Perguntaram a Euphemiano o que aquillo era, e nada soube responder; então os imperadores Arcadio e Honorio, com o papa Innocencio foram a casa de Euphemiano; e este

correndo para Aleixo o encontrou morto. Quiz tirar-lhe das mãos o papel e não pôde. Preveniu os imperadores e o papa, que lhe disseram: «Vamos, e tomemos esse papel para saber o que aí está apontado.» E o papa aproximando-se, pegou no papel, que os dedos do morto abandonaram logo. O papa o leu em presença de Euphemiano e de todo o povo. E Euphemiano ouvindo isto, foi tomado pela dôr, e caíu em terra sem sentidos..... E a mãe de Aleixo, ouvindo isto, rasgou os seus vestidos.... E a mulher de Aleixo dizia tambem: «Ai, viuva fiquei, com toda a esperança e consolação perdidas.»

São bellas as situações dramaticas que offerece esta lenda agiologica; nenhuma talvez se prestava a um mais sentido lyrismo. Balthazar Dias possuia todas as condições para a interpretar admiravelmente: crença firme, ignorancia dos modellos classicos, e a linguagem e dicção privativamente populares. O *Auto de Santo Aleixo* tem uma barbaridade semigothica, que o torna pittoresco; os personagens com algum tanto da immobilidade contrafeita das imagens das illuminuras, tem como ellas um colorido vivo, e o que mais admira, certa expressão moral. Balthazar Dias inspirava-se da pobreza, como os poetas mendicantes do seculo XII e XIII; pobre e cego, como não sentiria esta estrophe:

Riqueza não hei mister,
Porque eu pobre nasci,
E pobre heide morrer;
Não quero, Senhor, de ti
Senão poder-me soffrer.

Rogo a tua clemencia,
Se pobreza me quer dar,
Que me queira consolar
Com alguma paciencia
Para não desesperar.

No Auto apparece tambem o Diabo, segundo a tradição conservada do tempo de Gil Vicente; entra umas vezes de pobre, outras, vestido de cortezão para tentar Aleixo. Os intervallos são preenchidos com hymnos da egreja, como o *Te-Deum laudamus;* Anjos, Papas e Cardeaes entram em scena, como em um côro do trissagio. Aonde Balthazar Dias se mostrou verdadeiramente poeta foi na scena da carta, em que modifica o espirito da *Legenda Aurea.* Euphemiano aproximou-se do cadaver de Aleixo e não pode tirar a carta; os quatro cardeaes, o papa, e o imperador foram por seu turno requerer o morto para que lhes deixasse ler a carta, e nenhum conseguiu tirar-lh'a da mão; veiu sua mãe Aglais, e tambem nada conseguiu. Aproxima-se sua esposa Sabina, e o defuncto abre a mão e deixa-lhe tirar a relação contida no escripto. A scena é shakespireana em quanto á invenção; levado pela ideia catholica, Balthazar Dias não deixa irromper livre o sentimento; aonde elle se mostrou poeta foi na predilecção do morto pelo pedido de Sabina. O Auto acaba com uma procissão de enterro, em que os quatro cardeaes e o papa vão cantando entre brandões funereos o hymno *In exitu Israel de Aegypto.* Medonha impressão deixa a peça, verdadeiro retrato de um seculo e de um

povo entristecido pelo mais exagerado catholicismo. O theatro assim, em vez de ser uma alegria da vida, uma festa, é peior do que um naufragio, é o verdadeiro preparativo para as procissões do Queimadeiro. De que outro modo podia ser o theatro de um povo para quem as unicas festas nacionaes que lhe deixaram, foram a mascarada do *sambenito* e *carocha*, os sermões aterradores e as extorções dos relapsos devorados no póste das fogueiras do Rocio? O theatro de Balthazar Dias revela o estado da alma portugueza; manifesta um grande sentimento lyrico, abafado por uma religião desoladora, que se compraz em espectaculos de morte. O *Auto de Santo Aleixo* ainda hoje se representa pelas aldeias, o que deixa a nú a triste verdade, que explica a causa inevitavel da nossa decadencia,—um profundo obscurantismo religioso que atrophiou as mais bellas qualidades moraes, e matou a alegria e as faculdades creadoras na vigorosa raça mosarabe.

O *Auto de Santa Catherina*, de Balthazar Dias, vae para trez seculos que abrilhanta o repertorio do theatro popular, sem ter ainda decahido da admiração sincera. O povo das ilhas dos Açôres canta uma oração a Santa Catherina, (1) em que parece ter formado a sua lenda sobre o Auto de Balthazar Dias. Mais uma vez, seguiu o cego dramaturgo a lenda de Jacob de Voragine, verdadeiramente epica, cujo caracter grandioso não está perfeitamente em harmonia com a fórma dra-

(1) *Cantos populares do Archipelago açoriano*, pag. 155.

matica. No *Auto de Santa Catherina* tambem não ha a admirar o genio da invenção; pertence ao espirito mediévico, e não ao poeta portuguez. A fórma é em verso nacional da redondilha; as falas em decimas dão bellos effeitos para a recitação, mas tiram ao dialogo a vivacidade, tornam-o uma lição, um discurso. Apparecem em scena Jesus Christo e a Virgem, cantam-se hymnos da egreja, como a *Ave Maria*, *Laudate Dominum omnes gentes*. A scena em que Santa Catherina argumenta com os Doutores, respondendo-lhe as mais remontadas subtilezas é pouco theatral, mas grandiosa. Em scena é degollada a Virgem ergotista, e diante da multidão dá-se o milagre de correr leite em logar de sangue. O Auto termina como todas as peças do theatro hieratico, com um enterro. Era este o grande lance que se queria trazer presente á memoria do povo; n'este tempo a multidão divagava pelas ruas depois da meia noite, resando o terço pelas almas dos finados, seguida de archotes e campainha, entre lamentos de embuçados, e tropelias de vagabundos. Taes eram os costumes da sociedade portugueza no tempo de Dom Sebastião, como nol-os descreve Dom Francisco Manoel de Mello, na farça do *Fidalgo Aprendiz*. O *Auto de Santa Catherina* em tudo revela ser obra composta segundo as exigencias de um povo fanatisado; fala-lhe da heresia e da morte, do nada das cousas da vida, do castigo irremissivel, mas nenhum d'estes sentimentos é verdadeiramente humano; a sua falsidade manifesta-se na banalidade convencional das situações drama-

ticas. A grande popularidade de Balthazar Dias estava em ser perfeitamente povo, e como elle atribulado por uma religião desesperadora. Escreveu mais alguns outros Autos hieraticos, como o *Auto do Nascimento de Christo*, o *Auto d'El-rei Salomão* e o *Auto breve da Paixão*, condemnados e totalmente extinctos pelo Santo Officio.

Pela traducção que fez Balthazar Dias do romance do Conde Alarcos, *Retrahida está la Infanta*, e pela disposição dramatica dada aos romances do *Marquez de Mantua*, se vê que as suas attenções estavam voltadas para a rica litteratura popular de Hespanha. Foi um dos que mais contribuiu, no fim do seculo XVI, para dar ao romance anonymo a forma erudita usada por Lope de Vega, la Cueva, Sepulveda e outros muitos. Ao romance do *Marquez de Mantua*, que ainda hoje anda nas folhas volantes, (1) chamou *tragedia*, separando a parte descriptiva para as rubricas, e deixando ficar as narrações notadas com o nome do personagem. O Cavalheiro de Oliveira, se é que Garrett se não serviu d'este nome para falsificar a poesia popular, recolheu uma especie de introducção ou prologo á tragedia. A versificação e sobretudo a linguagem pittoresca são genuinamente populares e admiraveis; porém a invenção falta-lhe; pertence a Treviño ou aos romancistas anonymos, que atrevidamente chasquearam com essa negra peripecia o brilhante cyclo de Carlos Magno. Lope de

(1) *Romanceiro e Cancioneiro geral portuguez*, t. v, pag. 62.

Vega tratou em uma das suas admiraveis comedias o assumpto do *Marquez de Mantua;* não seguiu como Balthazar Dias a cantilena dos Romanceiros, recompoz pelas situações tradicionaes a vida moral, a paixão, e seguiu a fatalidade dos factos; fez como os tragicos gregos, que se inspiravam das tradições homericas, imprimindo pela intuição profunda da vida, movimento e paixão no vulto immovel da grandeza epica. Balthazar Dias pressentia que o theatro tragico tinha muito para crear sobre as grandes lendas medievaes; mas faltava-lhe o conhecimento do mundo moral, conhecia a vida sómente pelo acanhado prisma do catholicismo prepotente, faltava-lhe a faculdade concepcional, não podia libertar-se das situações taes como as recebera na sua primeira impressão. Balthazar Dias é o primeiro poeta popular, mas aquelle em quem se não encontra originalidade; n'isto mesmo representa o estado da alma d'este pobre povo portuguez. Como vimos, os seus dois *Autos de Santo Aleixo* e *Santa Catherina*, são tirados da *Legenda Aurea* de Voragine, sem aquella audacia de recomposição que se encontra nos autos hieraticos de Gil Vicente; a sua tragedia do *Marquez de Mantua*, basêa-se sobre os romances da *Floresta* de Tortejada, a sua *Historia da Imperatriz Porcina* é traduzida, como usava Sepulveda e os Romancistas cultos, do *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais. Os seus Autos foram dos que soffreram mais córtes no *Index Expurgatorio* de 1624; o Santo Officio julgava ainda pouco negras as côres de que o poeta catholico se

servira. A alma portugueza ainda não despiu o lucto inquisitorial, e continúa, como no tempo das fogueiras, a representar ao ar livre, dentro em graneis, ou debaixo de toldos, os Autos do infeliz cego da Madeira, e alegrar-se-ha com esses milagres sinistros, em quanto alguma mão providente não trabalhe por arrancal-a do seu pezadello religioso.

CAPITULO X

Simão Machado

Primeira influencia hespanhola no theatro portuguez. — Decadencia da lingua portugueza. — Simão Machado raramente se serve da lingua nacional. — As suas comedias não são representaveis pelas difficuldades da decoração. — A *Comedia de Diu* e a *Comedia Alfêa* estão incompletas. — Simão Machado representa o ultimo esforço do theatro do seculo XVI entre a invasão hespanhola e a Opera italiana.

É este o ultimo poeta comico do seculo XVI. Nasceu Simão Machado na Villa de Torres Novas, do Patriarchado de Lisboa, terra nobilitada por ter sido o berço do celebre escriptor dramatico Antonio Prestes. Pelas poucas noticias que restam, recolhidas nos archivos monasticos por Diogo Barbosa, sabe-se que foram seus paes Tristão de Oliveira e Garcia Machada. Nasceu no ultimo quartel do seculo XVI, por isso que já em 1601, andavam impressas as suas comedias por Pedro Craesbeeck. Os grandes desgostos nacionaes, que decorreram de 1578 a 1640, fizeram-no abandonar o seculo, indo professar a regra de S. Francisco de Castella, em um convento de Barcellona, com o nome de Boaventura Machado. Sabe-se que ainda vivia em 1631, pelo facto da segunda impressão das suas comedias em Lisboa, por Antonio Alvares. Duas são as comedias que escreveu, e ambas incompletas, a *Comedia de Diu*, e *Os encantos de Alfêa*. Conhece-se n'ellas todas as influencias litterarias que se manifestaram sob a dominação

hespanhola. A lingua portugueza estava completamente abandonada; em um prologo, Manoel de Galhegos se queixa de considerarem geralmente o portuguez como a linguagem sómente falada pelo baixo povo, e o hespanhol preferido para todos os escriptos; aí louva tambem Gabriel Pereira de Castro por ter tido a coragem de escrever a *Ulyssêa* em oitavas portuguezas. As duas comedias de Simão Machado, terão quando muito uma terça parte escripta em portuguez; não segue a tradição de Gil Vicente, que se servia do hespanhol quando queria fazer falar os diabos, os villãos, ou as allegorias dos peccados; a linguagem nacional é falada nas comedias de *Diu* e *Alfêa* secundariamente, só na scena de baixa comedia entre soldados bisonhos, ou entre zagaes e cabreiros. No fim da segunda parte da *comedia de Alfêa*, Simão Machado desculpa-se d'esta increpação:

> .... por naturesa
> E constellação do clima,
> Esta nação portugueza
> O nada estrangeiro estima,
> O muito dos seus despreza.
>
> Vendo quam mal acceitaes
> As obras dos naturaes,
> *Fiz esta em lingua estrangeira*
> *Por vêr se d'esta maneira*
> *Como a elles nos tratais.*
> Fio-me no castelhano,
> Fio-me em dar novidade,
> Se n'uma e n'outra me engano,
> Vós Portugal, eu o panno,
> Cortae á vossa vontade. (1)

(1) *Comedias portuguezas*, p. 144, ed. de 1706.

Estes versos explicam o motivo da decadencia do theatro portuguez no seculo XVII, e a rasão por que Pero Salgado e Jacintho Cordeiro escreviam em hespanhol. No principio e fim de cada comedia usa Simão Machado trazer algumas quintilhas, em que expõe um conto que applica á sua situação; são verdadeiras perolas do nosso decameron; por esses pequenos contos se vê que o poeta era guerreado, talvez pelos que desprezavam a arte nacional. Por essas quintilhas poder-se-hia talvez inferir que as suas comedias foram representadas, o que apezar de tudo ficará duvidoso. Diz Simão Machado no principio da *Comedia de Diu:*

Se com seu favor me amparam,
Minhas forças se preparam
A emprehender cousas tão grandes:..

Que distrinsa este murganho,
A linguagem de Castella?
E eu cachôpo tamanho
Que não sei trincar por ella
Por mais que a isso me amanho.
Ja qu'estar en Pertigal
Palrar como pertigues,
Que essa linguagem he bosal.
Alfêa, p. 117.

Este trecho mostra a confirmação do que diz Manoel de Galhegos, que no principio do seculo XVII a lingua portugueza só era falada pelo baixo povo. N'esta scena, Thomé queixa-se de não saber ainda falar castelhano; o outro diz-lhe já que está em Portugal,

que fale como portuguez, que a lingua castelhana é boçal.

No fim da primeira parte da *Comedia de Diu*, vêm outra vez as quintilhas como epilogo, e entre ellas uma em que o actor defende o auctor:

Assim de sabios se jactam,
Sendo o de que tem mór mingua,
Que aquillo que não desatam
Co' entendimento, tratam
De o cortarem com a lingua.
O auctor sentindo em si
De faltas um laço forte,
Lhes manda pedir por mi,
Que haja por elle aqui
Quem desate, e não quem corte.—Fol. 44.

No fim da *Comedia de Diu*, fazendo a comparação da generosidade de Alexandre com a pobreza de Bianses, diz:

Digno de tanto louvor
Sois vós, illustre Senado,
Bianses pobre o auctor
De favor necessitado.
Cuja filha é a Comedia
Que com o favor, presada
Deseja ser emparada,
Por tanto, Alexandre vede-a
Pois a vós vem dedicada.
Dae-lhe o favor por amparo
Por consorte e per marido
....
Louvae sempre os Portuguezes
Pois são vossos naturaes,
Pois os extranhos louvaes
....

E ja que vos vem servir
O auctor, Senado nobre,
Dê-se-lhe o que vos vem pedir,
Que elle é Bianses o pobre,
Vós Alexandre em ouvir. — Pag. 102.

No fim da segunda parte da *Comedia de Alfêa,* vem outras quintilhas, dirigidas aos que ouviram a representação, tirando a allegoria dos manjares fingidos do banquete de Heliogabalo:

Assi, illustre Senado,
Todos os que estaes presentes
Vejam se é bem applicado:
O auctor — Rei que convida,
Os ouvintes — convidados,
As figuras — a comida,
E os manjares pintados
Esta Comedia escolhida.
E por ser bem recebido
Este banquete, lhe peço,
Senado claro e subido,
Todo o silencio devido
Por premio do que mereço. — Pag. 188.

De todas estas citações se vê, que Simão Machado se desculpava diante de um certo publico que ouvia, e a quem recommendava como premio mais digno da obra, o escutal-a em silencio. Ainda assim poderiam ser estas quintilhas escriptas de antemão para quando as comedias fossem representadas, o que seria talvez muito provavel, attendendo ás grandes decorações e mudanças do scenario que exigiam.

Na *Comedia de Diu,* entram os Mouros e Christãos pelejando; quando o rei mouro corta a cabeça de Ro-

ne á vista de todos, sua mulher Glaura toma-a nas mãos e envolve-a n'uma toalha, e para resistir á seducção do rei, que mandou matar-lhe o marido para a desposar, «*tira de um canivete, finge que se dá muitas feridas no rosto de modo que fica mui disforme.*» Depois de entregue Diu, «*Tangem charamellas, correm as cortinas e apparece um arco d'esta maneira: estará uma figura c'os braços abertos, será de mulher com um mote...*» — «*Na mão direita do arco, entre as duas columnas estará outra figura de mulher com um vaso de vinho cheio de agua nas mãos, e com uma letra em cima da cabeça que diga Vontade...*» — «*Na mão esquerda entre as outras duas columnas estará outra figura de mulher com uma vara na mão, como que a offerece, com letras que digam Vontade.*— «*Descoberto este arco, tocam charamellas por espaço que se possam lêr os motes e entram... soldados, como que vem vêr as ruas da cidade.*» Apparece tambem «*uma dança de Mouros que vem dançando pelo theatro á mourisca.*» Quando *começa a sair a guarda, Cojeçofar está com um prato, e com as chaves n'elle, de joelhos. Entra o governador, tocam Charamellas, e por-se-ha sobre o muro o Alferes com uma bandeira em que estavam as armas de Portugal, e floreando-a, dizem em voz alta: Real, real pelo poderoso Rey Dom João de Portugal...*» etc.

A grandeza espectaculosa da comedia e o declarado patriotismo com que dramatisa o primeiro cêrco de Diu, eram bastante para fazer com que não fosse representada em um tempo que a cultura litteraria e a

nacionalidade estavam amortecidas. A *Comedia de Diu* é tão complicada de acções secundarias, as mutações de scena são tão frequentes, que é impossivel poder extrair-lhe o enredo; tem de historico apenas o nome de um ou outro personagem das chronicas; o governador fala em verso heroico, em outava rima, e ás vezes em verso solto; o hespanhol serve de linguagem mourisca; o portuguez é a expressão dos soldados que trabalham nas trincheiras e fazem sentinella. Invenção dramatica, e o genio que dirige através de todos os incidentes a acção, não o tem Simão Machado; a expressão profunda da realidade da vida tambem lhe falta no dialogo. As diminutas scenas escriptas temerosamente em portuguez, são as mais engraçadas, e ainda assim têm um chiste motivado por equivocos e rudeza dos personagens. Simão Machado era excellente poeta lyrico, e por esse mesmo facto um mau escriptor dramatico. Vindo mais tarde do que Gil Vicente, e do que a sua brilhante eschola, tendo já a riqueza do theatro hespanhol e italiano para o ensinarem, pouco fez. Enganou-se, como sempre, o bom Costa e Silva, quando o colloca superior a Gil Vicente, ainda hoje não excedido. A *Comedia de Diu*, está incompleta, como se vê pelo final da segunda parte. Na ultima fala de Coje Sofar, diz o auctor:

Aqui se acaba la segunda parte,
Y *prometo veays tambien tercera:*
Y hechos tambien vereis del fiero Marte,
Y casos en historia verdadera;
Tambien de amôr vereis raros efetos
Que a el son los fuertes mas sugetos.

A Comedia *Alfêa,* que o autor talvez intitularia *Os encantos de Alfêa,* como se vê pelos versos do fim da primeira parte:

> Vamos todos al aldea,
> Porque fenecida sea
> Aqui la primeira parte
> De *Los encantos de Alfêa.*—P. 141.

é uma *magica* em toda a extensão da palavra, misturada com o drama tirado da novella pastoril. Amalgama informe, com que a arte dramatica nada avançou. N'esta comedia, Simão Machado mistura hespanhol com o portuguez e italiano, reservando esta ultima lingua para o sabio Merlim e para o Centauro. Pelas rubricas da *Alfêa* se verá a impossibilidade de ter sido representada. Encontram-se o Pastor e Celia: «*Indo para se abraçarem aparta-os um grande fogo.*»—«*Querendo-se meter pelo fogo, sae d'elle um dragão, de cujo temor foge cada um per sua parte...*» Em outra scena lê-se a rubrica: «*Aqui se rompe um monte e apparece Celia.*» Silvio «*arranca de um punhal para matar a Alfêa, e se lhe converte em pedra.*» «*Apparece a fonte de agua do amôr.*» «*Fala Celia de dentro do louro em que estava convertida. Vae Alfêa pela serra assentada em um carro, que o levam duas serpes guiado.*» «*Apparecem muitas cabeças de feras.*» Vêem-se tambem uma sphinge a propôr enigmas, e um cendal que produz encantamento. Por todas estas rubricas, que não são metade das transformações indicadas nos versos da *Comedia*

Alfêa, se vê que é uma magica apparatosa, que não podia ser representada com os recursos da arte do seculo XVII. Ainda aqui Simão Machado continúa a chamar-lhe *Los encantos de Alfêa*, e promette uma terceira parte, que nunca chegou a ser escripta:

> Sigamos el estandarte
> Del que a todos senorea,
> Porque fenecida sea
> Aqui la segunda parte
> De los encantos de Alfêa.
> Y en *la tercera* hallareis
> Quien es el nuevo zagal
> Y en el la origen vereis
> Del nombre de Portugal
> Que al presente posseeis.—P. 187.

Dom Francisco Manoel de Mello, que era excellente conhecedor do theatro, considerava Simão Machado entre os insignes poetas comicos; nas situações em que se serve da lingua portugueza, dialogada entre pastores e rusticos, é bastante chistoso pelo sem numero de locuções e anexins usados pelo povo.

Na *Comedia de Diu* traz Simão Machado a tradição de um velho que havia em Diu, o qual, quando a cidade se rendeu, foi ter com o governador Nuno da Cunha, e pediu-lhe que lhe continuasse a dar por mez o ducado e meio de ouro que recebia de antes do rei; tinha este velho, segundo os testemunhos do tempo, trezentos e trinta e cinco annos de edade, tendo quatro vezes mudado os dentes e renovado os cabellos. (1)

(1) *Comedia de Diu*, part. II, p. 53.

O Padre Manoel Fernandes, no seu livro *Alma Instruida*, traz esta anedocta do Velho de Diu, fundando-se na auctoridade de Simão Machado: «Este mesmo caso refere o Autor da *Comedia de Diu*, (depois Religioso e varão insigne) que introduz este velho falando com o Governador Nuno da Cunha.» (1)

Simão Machado era verdadeiramente poeta; as scenas portuguezas, entremeadas nas suas duas comedias hespanholas, são repassadas de lyrismo, de graça e facilidade; davam bellas eclogas no gosto do seculo XVII, que lhe alcançariam um dos primeiros logares entre os bucolistas, mas não são estas qualidades sufficientes para suprirem a faculdade principal do poeta dramatico — a creação. Ao contrario do dizidor Chiado que largou o habito de S. Francisco, Simão Machado, com a sua alma peninsular, a exemplo de Espinel, de Lope de Vega, de Agostinho Pimenta, trocou o sóco pela cugula. A sua celebridade ainda hoje lhe vem do nome que teve no seculo.

(1) *Obr.* cit. t. II, cap. 1, doc. 15, n.º 18.—Jorge Ferreira na *Eufrosina* tambem cita a anedocta.

CAPITULO XII

Os poetas anonymos

O theatro nos Conventos franciscanos.—O *Auto do Dia de Juizo* escripto depois de 1513. — O typo de Villão e a tradição do velho theatro portuguez. — O Romance do Rei David. — Autos anonymos condemnados pelo *Index Expurgatorio* de 1624 — Os Jesuitas desnaturam a tradição dramatica de Gil Vicente. — Fim da Eschola nacional.

Como deveria ser o theatro em um povo que recebeu com repiques e luminarias a noticia da tremenda matança de S. Bartholomeu, senão sepulchral e funéreo, apresentando sempre scenas de penitencia e de martyrios, disputas sobre dogmas religiosos sustentadas á força de milagres para deslumbrar os sentidos, e recorrendo sempre á impressão violenta e brutal, explorada como ultimo recurso, da lembrança da morte. É este o theatro de Affonso Alvares e de Balthazar Dias, que mataram a comedia de Gil Vicente, no que ella tinha de nacional e faceto, para a tornarem uma arma auxiliadora dos obscurantistas religiosos; seguiram, é verdade, a eschola do velho Plauto, mas simplesmente na forma exterior, no uso exclusivo do verso de redondilha. Considerada a creação dramatica como uma prédica moral em acção, immediatamente se dedicaram os frades a escrever para o povo; Frei Antonio de Lisboa

escreve os *Autos de Santo Antonio de Lisboa,* e dos *Dois Ladrões* de que restam os titulos; o P.e Francisco Vaz de Guimarães escreve o *Auto da Paixão,* que ainda anda nas mãos da gentalha. Mas aonde se conhece que o theatro portuguez começava a ser verdadeiramente considerado e enriquecido, é no grande numero de comedias anonymas, hoje perdidas, cujos titulos se conservam nos *Index Expurgatorios,* a maior parte das quaes andou impressa sem data no seculo XVI, reimprimindo-se muitas em 1512 e 1516, antes do fatidico anno de 1624, que decretou a sua total ruina. Um dos Autos mais antigos e anonymos que nos restam é o do *Dia do Juizo;* já pelo assumpto se vê qual a ordem das situações que o genio hieratico ia procurar para assombro da multidão. O gosto dramatico desenvolvido por Gil Vicente e Affonso Alvares, fez com que em Evora se reimprimissem quasi todas as comedias do seculo XVI; o *Auto do Dia de Juizo* ali appareceu em 1616. Não é sómente a linguagem, a forma da redondilha quebrada, nem um lyrismo engraçado que mostram a sua antiguidade; um Villão que entra em scena para ser julgado vem cantando:

Oh que *novas* me virão
Da Cidade de *Azamor!*
Maldicta seja a mulher
Que matou tal lavrador.

Esta cantiga devia andar na tradição desde 1513, quando foi a brilhante expedição do Duque Dom Jai-

me á conquista de Azamor; postoque se não deva considerar esta data para determinar a composição do Auto, comtudo pode concluir-se que foi em tempo em que o successo ainda impressionava a imaginação do povo, não distraída pelas fomes e desastres do reinado de Dom Sebastião. No *Auto do Dia de Juizo,* a scena do Villão, que argumenta com o Diabo, faz lembrar o typo do velho fabliau francez, do *Villain qui conquist le paradis par plait;* circumstancia que indica o fio da tradição franceza tambem seguida por Gil Vicente:

VILLÃO: Deixa-me que cavaliarei
Oi, oi, oi.
SATANAZ: Já me *palraes françoi,*
Não o sabeis mastigar
Assim haveis de falar:
Que vol-o direi de *moi.*

O typo do *Villão,* perfeitamente nacional, está segundo o eterno modelo conservado nos fabliaux, rude, sensato, cortando as mais difficeis situações com um bom ditado ou anexim; elle comprehende perfeitamente a origem da sua independencia burgueza:

Todos lhe chamam villão,
E presumem de Senhores,
Se não fossem os lavradores
Elles não comeram pão.

Affonso de Burrião, tal se chama o lavrador, não quer senão entrar para o céo, e trata de mostrar a Satanaz que sabe rezas, e que pagou tudo quanto lhe exigia

o abbade; o villão era um grande demandista, e perdera todos os seus haveres com os letrados. É eminentemente comico o seu encontro com o Letrado, que depois de lhe comer tudo lhe *assobiou ás botas*. O typo do Letrado é tambem completo, reflexo do genio de Pathelin, tirado da observação e dos nossos costumes. O jurista que saíra da plebe, e com o pezo do Direito e de todas as leis romanas matara o feudalismo, restringindo a ambição senhorial, para fortalecer os reis, atacou tambem a burguezia depois de constituido o poder monarchico; é por isso que nas farças populares o Letrado é sacrificado aos lôgros do villão, como vingança das suas argucias. No *Auto do Dia de Juizo* os typos apparecem já perfeitamente traçados, ha o que se chama caracter; Gil Vicente nos *Autos da Barca do Inferno*, do *Purgatorio* e do *Paraiso*, appresenta um onzeneiro, um fidalgo, parvo, sapateiro, alcoviteira, frade, judeu, corregedor, procurador, lavrador, regateira, taful e pastora, *Abel, David, S. João, Jesus Christo, Lucifer e Satanaz,* quasi todos reproduzidos no Auto anonymo, visivelmente imitado; porém o espirito ecclesiastico não deixa pôr em scena o typo do frade, do Papa, dos Cardeaes, o que nos leva a vêr que já não havia a liberdade, que Gil Vicente gosara até 1536, e que o *Auto do Dia de Juizo* foi escripto depois d'esta data, vigorando já a Inquisição. Aqui, como no Auto de Gil Vicente, Lucifer, ainda é o Maioral do Inferno; a disposição da scena, representa ao mesmo tempo a gloria e o inferno, como nos *Autos das Barcas,* o que se conhece da rubrica:

Lucifer como que vae ao inferno dar tormentos aos que lá jazem, ouvindo-se falar os personagens que já haviam recebido a sua sentença.

Como Gil Vicente, o poeta anonymo adopta a poesia *farsi,* dos velhos mysterios francezes e cantos populares da edade media. Apezar de pouco desenvolvido, e fazendo consistir o juizo final só na condemnação de Caim, de Dalila, de um villão. de um tabellião, de um Carniceiro, de uma regateira, e de um moleiro, tudo figuras do baixo povo, o *Auto do Dia de Juizo*, é imponente na sua linguagem convicta. Sam João entra em scena *denunciando temerosamente,* como diz a rubrica, o fim do mundo, faz uma como especie de prologo do grande cataclysmo.

Entra Christo, e manda ao Seraphim tocar a trombeta. Ao primeiro toque vem el-rei David, logo em seguida seu filho Absalão, que o povo bem conhecia pelo velho romance: *Con rabia está el rei David*, etc.

Este romance andou na tradição oral portugueza, e no *Index Expurgatorio,* de 1624, por Dom Jorge de Mascarenhas, se prohibe o cantal-o. (1) Appareceu no *Cancionero de Romances,* impresso em Lisboa em 1581, e talvez o gosto que então reinava dos romances tirados da letra da Biblia, e a sua grande vulgarisação, fizessem com que o poeta anonymo metesse em scena Absalão, que principia com o verso:

Que é da minha formusura,

(1) *Index, pag. 174.*

o qual se encontra no *Planto do Rei David,* do velho romanceiro. A fala que o joven principe declama, lembra pelo seu lyrismo o romance trovado.

Depois de David, é que a outro toque *entra Abel com seu irmão Caim;* Abel vem cantando um mimosissimo villancico, (1) de arte menor, como aquelles com que Gil Vicente rematava os seus Autos do Natal, circumstancia que prova não estar o auctor longe da tradição dramatica do velho mestre. O toque da trombeta do Seraphim acompanha a mudança de cada scena, e devia produzir uma impressão assustadora. São estes recursos já inventados que acanham o genio nas creações do theatro hieratico. Como os diabos de Gil Vicente, o Lucifer do *Auto do Dia de Juizo,* diz:

Oh que gostoso anexim,
Eu sei vasconso e latim.

A Regateira do Auto allude a Lisboa nos versos:

Olhae d'elle as rasões,
Tambem vendo cá cações
Como nós lá na Ribeira.

O Carniceiro tambem diz, quando vê que tem de ser sentenciado para o inferno:

Oh pezar de Santarem.

(1) Vid. *Floresta de Romances.*

Estas fracas indicações ajudam a localisar o Auto talvez composto em Santarem ou Lisboa, aonde Gil Vicente residia, e aonde Antonio Prestes, como enqueredor do civel, continuou a sua tradição. O Auto termina com a sentença de Christo condemnando os precitos, vindo á bôcca da scena dois Anjos, cantando, fazer o epilogo moral. O *Auto do Dia de Juizo* é indubitavelmente do seculo XVI; quando em 1609 o imprimiu em Lisboa Pedro Craesbeek, já andaria por muito tempo em copias manuscriptas, e appareceu não amputado pelo Santo Officio na edição de Evora. Hoje ainda anda nas mãos do povo, mas já restituido á sua integridade.

A grande quantidade de Autos anonymos que appareceram por este tempo, dá a conhecer uma certa vida intellectual e gosto pela creação dramatica; até ao anno de 1624 durou esta brilhante efflorescencia, definhada pelo Santo Officio. O *Index* de 1624, condemna o *Auto do Braz Quadrado,* já conhecido e vulgarissimo no tempo de Camões, como o typo de um desperdiçado de amores, citado no *Auto do Filodemo,* de 1555; é provavel que a edição de 1613, fosse reproducção de alguma não datada do seculo XVI.

Tambem não se sabe quem é auctor do *Auto de D. André,* hoje perdido, conhecendo-se apenas a sua existencia pelo *Index.* Pertencem ao seculo XVI, e não muito posteriores á morte de Gil Vicente, o *Auto do Jubileu de Amores,* o *Auto da adherencia do Paço,* o *Auto da vida do Paço,* o *Auto dos Physicos, Gamaliel,* e *A Revelação de S. Paulo,* já prohibidos no primeiro In-

dex Expurgatorio da Inquisição de Hespanha, publicado em 1559.

O *Auto dos dois Compadres*, o *Auto da Farça Penada*, o *Auto dos Captivos*, *Custodia*, farça, *Dos Enamorados*, comedia ou farça assim intitulada, *Jacintha*, *Josephina*, *Auto de como o estudante Christoval de Bivar livrou a seu pae cativo*, *Auto do Duque de Florença*, *Auto de Dios Padre, Justiça e Misericordia*, *Auto do Principe Claudiano*, *Orphea*, comedia assi intitulada, *Ramnusia*, impressa em Veneza em 1550, e *Trinutia*, que anda junta á antecedente, todos estes Autos e comedias vem prohibidos no *Index de 1624*; entre elles vem muitos pertencentes ao seculo XVI, e é de crêr que a maior parte, senão todos, ainda pertencem ao theatro quinhentista. Desde os ensaios de Jorge Ferreira e de Sá de Miranda, a comedia italiana começara a ser introduzida em Portugal, e foi tambem uma das causas que mais contribuiram para o acanhamento do theatro nacional; n'este mesmo *Index* vem citadas muitas comedias italianas.

Ao passo que se nos revela a grande riqueza do nosso repertorio do seculo XVI, cresce a magoa e a indignação ao lembrarmo-nos de que nenhuma d'estas comedias hoje se conserva, e que apenas se sabe da sua existencia pela sentença que determinou a sua extincção. Vicente Alvares em Lisboa, Francisco Simões em Evora, Fructuoso de Basto em Braga, João Barreira em Coimbra, e muitos outros editores tinham dado até 1612 um grande desenvolvimento á nossa litte-

ratura de cordel publicando o que andava manuscripto e reproduzindo o que estava exhausto. Quando com o terror das ideias da Reforma se estabeleceu a censura dos livros, extinguiu-se a riqueza do theatro nacional, o genio acanhou-se e perdeu a faculdade creadora com a falta de liberdade; a curiosidade popular desvairada com a pressão castelhana, com as pestes e fomes internas, com o terror do Queimadeiro e dos espectaculos dos Autos de fé, esqueceu-se do seu theatro, que havia pouco saíra formado do paço dos reis, onde fôra até Dom Sebastião o primeiro mestre dos nossos principes. Foi brilhante o desenvolvimento dado á Eschola de Gil Vicente até ao meado do seculo XVI, mas causas complexissimas a fizeram definhar, sendo a principal, a modificação profunda que a Inquisição e o catholicismo intolerante exerceram sobre o caracter do nosso povo.

Quebra-se aqui o fio da tradição da escola nacional, para estudarmos a influencia do *theatro classico* da renascença italiana, que ainda no seculo XVI o combateu e como em parte o desnaturou. A Inquisição, mais implacavel, extinguiu o que se valia da rudeza popular, ao que se firmava na perfeição classica; fez a hecatombe das ideias, com a censura dos livros, e da nação com os suspeitos e relapsos.

Á imitação dos Franciscanos, tambem os Jesuitas no ultimo quartel do seculo XVI se apoderaram do theatro. Elles conheciam a grande influencia da fascinação dos olhos sobre o espirito, e não contentes com

explorarem a catechése com as gravuras e estampas devotas, apropriaram-se da fórma dos Autos livres e revolucionarios de Gil Vicente, para converterem os indigenas do Brazil. O mesmo fizeram com o *Pilgrim's Progress* de Bunyan, ideiado por um anabatista, para apregoarem o baptismo, convertendo a novella ingleza no *Predestinado Peregrino*. Em Arte os Jesuitas tinham a mesma consciencia que em moral. O Jesuita Simão de Vasconcellos conta, que o Padre José Anchieta escreveu um Auto, intitulado *Pregação Universal*, em portuguez misturado com lingua indigena, para ser representado nas egrejas da America durante o officio divino, por devotos que falavam em seu nome confessando publicamente os seus peccados. Os Autos da eschola de Gil Vicente eram entremeados dos romances populares em voga no seculo XVI; o Auto da *Pregação Universal* foi escripto para banir as cantigas dos neophytos brazileiros.

Os Jesuitas tambem representaram em 1575 em Pernambuco o *Auto do Rico Avarento e Lazaro pobre*; conta-se, que foi tal a commoção causada pelo Auto, que muitos homens abastados se despojaram dos seus bens. Depois de 1580 a lingua castelhana invadia e tomava a preferencia do portuguez; os Jesuitas tendo trabalhado para o captiveiro de Portugal, acceitaram a lingua castelhana para os seus Autos; em 1583 representaram na Bahia um *Dialogo Pastoril*, escripto em verso castelhano, portuguez e dialecto dos indigenas. No livro de Fernão Cardim, intitulado *Narrati-*

na epistolar de uma viagem e missão jesuitica pela Bahia desde 1583 até 1590, vem citado o Auto do *Mysterio das Onze mil Virgens*, representado em uma procissão, na qual era levado um navio com as virgens dentro, e depois de festejado o martyrio eram arrebatadas entre anjos para o céo. Os recursos para estes effeitos dramaticos não deviam de ser ignorados por uma corporação que possuia todos os segredos milagreiros. Fernão Cardim tambem fala de um poeta dramatico chamado Alvaro Lobo, a que attribue um *Dialogo da Ave Maria*, que se representou, tomando o thema de cada palavra da oração angelica. (1) Até aqui os Jesuitas desnaturavam com o seu instincto refalsado a eschola de Gil Vicente; em breve se voltaram para o *theatro classico* e inventaram as allegorias dramaticas e as tragicomedias usadas nas suas canonisações e festas escholares. Com a invasão jesuitica acaba tristemente a tradição do theatro nacional fundado por Gil Vicente e sustentado pela sua eschola.

(1) Fernando Wolf, *Le Brésil Litteraire*.

CAPITULO XIII

Os Pateos das Comedias (1588-1595)

Influencia hespanhola no theatro depois da invasão dos Philippes. — As Companhias ambulantes da *Mogiganga* e *Cambaleo*. — O Alvará de 20 de Agosto de 1588 dá ao Hospital de Todos os Santos o Privilegio das representações, á maneira de Hespanha. — A censura dramatica. — Origem hespanhola da designação *Pateo das comedias*. — *O Pateo das Fangas da Farinha*. — *Pateo da Bitesga* ou *Pateo da Mouraria*. — *Pateo das Arcas* ou *Pateo da rua da Praça da Palha*. — Conclusão moral da historia do Theatro nacional. —Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XVI.

Reparando para as rubricas iniciaes dos Autos de Gil Vicente, vê-se que elles foram na maior parte representados na côrte de Dom Manoel e Dom João III, nos Paços da Ribeira, em Almeirim, Evora, Coimbra e Thomar; algumas vezes representou o insigne comico a pedido da Abbadeça de Odivellas, e da Viuva de Dom João II, ou na procissão de Corpus. Por estas indicações, não se póde deduzir que o povo assistisse a taes espectaculos; apenas na farça de *Quem tem farellos?* se diz, que o povo lhe déra este titulo. No Auto de *El-Rei Seleuco*, de Camões, vê-se pelo prologo, que a representação era feita em um *Pateo* ou *corro*, para divertimento de um particular que assim regalava seus amigos. É de suppôr, que as comedias representadas diante do povo fossem introduzidas pelas Companhias ambulantes hespanholas, que percorriam a Peninsula; na linguagem popular ainda se encontra a palavra *Mo-*

giganga, que descobre este uso. Segundo Rojas, a *Mogiganga* era uma Companhia formada de duas mulheres, cinco ou seis comediantes, com um repertorio de seis peças, tendo quatro cavalgaduras, duas para levarem os caixões do vestuario, e as outras duas para írem montados, revezando-se. Na lingua portugueza existe a palavra *Cambaleo,* que accusa a vinda a Portugal de Companhias hespanholas, formadas de uma mulher que canta, e de quatro homens que berram, tendo no repertorio uma comedia, dois autos, e trez ou quatro intermedios. O *Cambaleo,* demorava-se de ordinario seis dias em cada terra. É a contar da influencia e governo dos Philippes, que a imitação directa do theatro hespanhol se manifesta em Portugal; Francisco Rodrigues Lobo, que tambem cultivou a fórma dramatica, diz que dos hespanhoes nos veiu a designação de *jornadas;* foi tambem de Hespanha que tomámos o theatro como um divertimento popular. No meado do seculo XVI o theatro recebeu em Hespanha uma forte perseguição da auctoridade ecclesiastica; era costume lá, fazer-se as representações em *pateos,* ou pequenos largos, servindo as janellas das casas visinhas de camarotes para os espectadores. Para vencer os escrupulos da auctoridade ecclesiastica, ou como condemnação do divertimento profano, as Companhias dramaticas foram forçadas a darem parte do rendimento das suas recitas para os hospitaes e instituições de caridade. Isto se deu egualmente em Portugal, durante o reinado dos Philippes. Deve attribuir-se esta

transformação á influencia da Italia, aonde o improvisador Sam Philippe Neri organisou Companhias dramaticas, para com o producto das suas representações acudirem aos hospitaes. A ordem religiosa de Sam Philippe Neri entrou tambem em Portugal muito cedo.

Já no principio do seculo XVI, sabemos de varias representações de Gil Vicente no Hospital de Todos os Santos; mas estas representações hieraticas formavam parte da liturgia, e o povo assistiria a ellas gratuitamente. Porém desde 1588 até 1792, vêmos o Hospital de Todos os Santos com o privilegio de não deixar representar comedias sem sua licença prévia, e com direito de receber parte dos proventos que d'ellas resultassem. (1) Um Alvará de Philippe II, de 20 de Agosto de 1588, estabelece: « que n'esta cidade de Lisboa, se não possam representar comedias em geral, nem em particular, senão nos logares que o dito Provedor e officiaes do Hospital assignalarem, e isto por tempo de dois annos sómente, que começarão a correr da data d'este alvará em diante, com declaração que não concederão representarem-se as ditas comedias senão mostrando-lhes, os que as houverem de fazer, licença e approvação dos ministros por quem isto correr, para

(1) O snr. J. M. A. Nogueira, enfermeiro do Hospital de Sam José em Lisboa, no archivo d'esta casa achou grande parte dos documentos que apresentamos, que foram já publicados no *Jornal do Commercio*, n.os 3736, 3737, etc., sob o titulo *Archeologia do Theatro portuguez*. Servimo-nos de todos os factos que apresenta, dando-lhes uma ordem mais historica.

que não sejam indecentes, nem prejudiciaes aos bons costumes da republica; e o proveito que d'isso resultar se dispenderá em beneficio dos doentes que se curam no dito Hospital.» Este documento é de alta importancia; em primeiro logar, mostra-nos a reforma feita por Philippe II no theatro portuguez, impondo-lhe o mesmo onus philantropico que em Hespanha havia, pois no registo do Hospital de Madrid de 11 de Janeiro de 1583 se vê, que lhe pertencia a quota das representações dos saltimbancos inglezes; revela-nos a existencia de theatros publicos, e representações particulares; dá-nos a conhecer a existencia de locaes fixos para essas representações; confere ao Hospital de Todos os Santos o direito de permittir as recitas e a censura litteraria das comedias; e, finalmente, por esta ultima cautella nos faz suppôr que a comedia vulgar descêra a uma grande desenvoltura desde que se desprendêra das funcções liturgicas. No Alvará de 7 de Outubro de 1595, vê-se renovado este privilegio ao Hospital de Todos os Santos, por mais dois annos, que com certeza teriam sido concedidos desde 1588. Em 1603, Philippe III, por Carta de 9 de Abril, fez mercê ao dito Hospital, de se representarem Comedias logo depois da quaresma, em Lisboa; a censura dramatica foi delegada a dois Desembargadores do Paço; por esta mesma lei se vê que até então os actores representavam com mascara, e que já era permittido ás mulheres entrarem em scena, como se deduz das palavras: «que os homens que n'ellas entrassem, re-

presentassem a sua propria figura, e as mulheres do mesmo modo.» Isto é, que não invertessem os sexos, como quando não era permittido ás mulheres representarem. Em 1612, por Alvará de 10 de Novembro, foi concedido ao Hospitál de Todos os Santos este mesmo privilegio, não por tempo de dois annos, mas indefinidamente.

Por todas estas disposições legaes tão frequentes, que se continuaram com relação ao Hospital de Todos os Santos em 1613, 1638, 1743, 1759 e 1762, se vê que a vida da arte dramatica continuou em Portugal, depois da morte de Gil Vicente, quando já faltava a protecção real de Dom João III, do principe Dom João e do joven monarcha Dom Sebastião. Faltando-lhe o favor da côrte, o theatro foi procurar a curiosidade do povo. Não tendo escriptores que lhe escrevessem em portuguez, e sobre costumes nacionaes, o povo começou a acceitar as representações hespanholas; Lope de Vega, Calderon, Diamante e muitos outros, foram cá recebidos com direito quasi exclusivo. Pero Salgado, Jacintho Cordeiro, e Dom Francisco Manoel de Mello tambem escreviam em hespanhol; o proprio monarcha Philippe V, assignava-se nas comedias que escrevia: *um ingenio d'esta côrte.* A imitação da fórma litteraria accusa a imitação da scenographia. Os *pateos* hespanhoes foram tambem adoptados em Portugal; ao theatro exclusivamente popular chamava-se *Pateo das comedias.* O mais antigo de todos os *Pateos* conhecidos, é o *Pateo das Fangas da Farinha,* no local

hoje denominado da Boa Hora, em Lisboa. Este *Pateo* já não existia em 1588, por isso que pertencendo ao Hospital de Todos os Santos fiscalisar os varios theatros para cobrar a quota parte dos seus rendimentos, não apparece nota d'este, que de certo nenhum motivo tinha para escapar a um privilegio tão exclusivo. Esta é a opinião de J. M. A. Nogueira, a quem seguimos, postoque se affirma, ter o *Pateo das Fangas da Farinha* existido até 1633. Como o mais antigo, n'este *Pateo* seriam representadas as comedias de Antonio Prestes, e dos outros auctores que entraram na collecção de 1587, especie de repertorio theatral estimado, de que só appareceu a primeira parte, publicada por Affonso Lopes, moço da Capella real de Philippe II. A antiguidade do *Pateo das Fangas da Farinha*, leva-nos a crêr, que seria n'este, aonde se representaram as verdadeiras comedias nacionaes da eschola de Gil Vicente, iniquamente condemnadas pelos *Index Expurgatorios* do Santo Officio. A sua quéda coincide com o desapparecimento da autonomia nacional.

Com a invasão dos Philippes, o theatro portuguez soffreu uma alteração profunda; ao passo que a Hespanha renovava inteiramente a nossa lei civil, procurava assimilar a si o nosso theatro! Signal de que era uma conquista sem calculo. A esta phase nova do theatro portuguez corresponde o apparecimento de um novo *pateo*, chamado *Pateo da Bitesga*, construido por Fernão Dias Latorre, como se vê pela escriptura de contracto feita com o Hospital de Todos os Santos, a

9 de Maio de 1591. N'essa escriptura se obrigava Latorre a edificar dois *Pateos*, dentro de um anno; nas clausulas se descobre a fórma e economia interna do theatro; impunha-se como obrigação, que os *Pateos* fossem *cobertos*, o que nos dá a entender que os mais antigos eram ao ar livre, como tambem se usára em Hespanha, cobertos apenas por uma lona; que as suas paredes fossem de *alvenaria e pedraria*, d'onde se deduz, que anteriormente eram feitas com madeiramentos e vigas, como casa provisoria; *com suas varandas cobertas de telha e madeira*. As representações nos *Pateos das comedias* eram de dia; o que não acontecia com a maior parte dos Autos de Gil Vicente, representados nos serões do paço. A solidez que os *pateos* começavam a exigir revelam esta tendencia para mudar a hora do espectaculo. Na escriptura exigia-se mais o apresentarem com o edificio *as mais achegas necessarias*, isto é, os bastidores e roupagens, o que tambem denota certa variedade na *mise en scene*.

Sabe-se que o *Pateo da Bitesga* já funccionava a 11 de Julho de 1594, por isso que pelo registo do Hospital se vê n'esta data o seguinte recibo: «*da caixa de Manoel Rodrigues, das comedias da Bitesga, 2$320.*» Como competia ao Hospital de Todos os Santos, pela escriptura da fundação do *Pateo*, as duas quintas partes do que rendesse, vê-se por este recibo, que a recita produzira liquidos 5$800 reis; o que era um bom resultado, se attendermos ao valor da moeda no seculo XVI. Se a este producto do mez de Julho de

1594, ajuntarmos as duas quintas partes dos lucros produzidos em Novembro e Dezembro d'este mesmo anno, e em Janeiro e Fevereiro de 1595, que foram 85$130, temos 87$450 reis, vêmos que o producto total foi de 394$800 reis. Esta simples indicação da economia do nosso theatro no fim do seculo XVI, quando a nação estava enlutada e pobre, basta para revelar quanto o *Pateo da Bitesga* era frequentado, talvez pela novidade dos seus espectaculos, que então seriam o ecco da côrte de Madrid, e ao mesmo tempo, descobre-nos a sua grandeza. A este *Pateo* tambem se julga ter sido dada a denominação de *Pateo da Mouraria.* Qual o *segundo pateo*, depois do *da Bitesga*, contractado por escriptura de 9 de Maio de 1591, não é bem averiguado; julgamos ser o *Pateo das Arcas*, por isso que o seu primeiro emprezario foi Fernão Dias de Latorre; era situado na rua das Arcas, que antes do terremoto de 1755 ficava no segundo quarteirão da rua Augusta. Os visinhos da rua das Arcas não gostavam da visinhança do theatro, sobre o qual davam as suas janellas, e lançaram-lhe fogo por 1697 a 1698. D'aqui se vê a grande existencia que teve o *Pateo das Arcas* apesar da «*malevolencia dos visinhos que tinham janellas para o Pateo.*» A sorte d'este theatro tinha de ser gloriosa; e quando estudarmos o theatro no seculo XVII, verêmos que elle leva a palma á todos os demais. O snr. J. M. A. Nogueira, nos seus valiosos apontamentos, julga ser este *Pateo* o mesmo que tambem apparece com o nome de *Pateo da Rua da*

Praça da Palha, situado na freguezia de Santa Justa, e de que existem documentos de 1593. Se assim é, mais se justifica o ser a sua construcção devida á escriptura de Latorre com o Hospital de Todos os Santos, em 1591. Do fim do seculo XVI por diante até 1640, o theatro portuguez passou pelas mesmas vicissitudes do theatro hespanhol: prospero no reinado de Philippe V, e aniquilado no tempo de Carlos II. Até ao anno de 1836 continuou a abrigar-se o theatro portuguez por *pateos* e barracões do *Bairo Alto*, *Becco da Comedia*, *Pateo do Patriarcha*, e *Salitre*, a contar do qual se deu o seu renascimento tentado por Garrett.

A mais nacional de todas as fórmas da Litteratura portugueza, o theatro, confirma a grande verdade, que um povo, a primeira cousa que perde com a independencia e liberdade é a sua historia. Portugal ainda não achou quem lhe escrevesse uma historia completa e philosophica, aonde se mostrasse a consciencia da sua vida politica, porque ninguem até hoje sentiu, que á pressão do cesarismo monarchico e á intolerancia catholica devemos o longo paroxismo da nossa nacionalidade. O Theatro portuguez luctou contra estas duas forças, foi vencido, mas na queda delatou o crime da morte de um povo. Ainda ninguem tinha descoberto no Theatro este heroismo, por isso ninguem procurou estudal-o, nem tam pouco foram capazes de pressentir a sua historia.

Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XVI

1502—A Visitação ou Monologo do Vaqueiro, por Gil Vicente.
1502—Auto Pastoril castelhano, idem.
1503—Auto dos Reis Magos, idem.
1503—Auto da Sybilla Cassandra, idem.
1504—Auto da Fé, idem.
1504—Auto de Sam Martinho, idem.
1505—Farça de Quem tem farellos? idem.
1505—Auto dos Quatro Tempos, idem.
1506—Sermão em verso, idem.
1508—Auto da Alma, idem.
1510—Auto da Fama, idem.
1512—O Velho da Horta, idem.
1513—Exhortação da Guerra, idem.
1513 e 15..—Auto do Dia do Juizo, anonymo.
1514—Comedia do Viuvo, por Gil Vicente.
1516—Auto das Fadas, idem.
1516 a 1523—Auto de Rodrigo e Mendo, por Jorge Pinto.
1517—Auto da Barca do Inferno, por Gil Vicente.
1518—Auto da Barca do Purgatorio, idem.
1519—Farça dos Physicos, idem.
1519—Auto da India, idem.
1519—Auto da Barca da Gloria, idem.
1521—Farça dos Ciganos, idem.
1521—Cortes de Jupiter, idem.
1521—Comedia de Rubena, idem.
1522 a 1580—Auto de Santa Barbara, por Affonso Alvares.
1522 a 1580—Auto de Sam Thiago Apostolo, idem.
1522 a 1580—Auto de Sam Vicente Martyr, idem.
1522 a 1580—Auto de Santo Antonio, idem.
1523—Auto Pastoril portuguez, por Gil Vicente.

1523—Farça de Inez Pereira, idem.
1525—Farça do Juiz da Beira, idem.
1525—Fragoa de Amor, idem.
1526—Templo de Apollo, idem.
1526—Farça dos Almocreves, idem.
1526—O Clerigo da Beira, idem.
1527—Eufrosina, por Jorge Ferreira de Vasconcellos.
1527—Auto da Historia de Deos, por Gil Vicente.
1527—Dialogo sobre a Ressurreição, idem.
1527—Comedia sobre a Divisa de Coimbra, idem.
1527—Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella, idem.
1527—Nau de Amores, idem.
1527—Auto da Feira, idem.
1529 a 1587—Auto da Ave Maria, por Antonio Prestes.
1530—Triumpho do Inverno, por Gil Vicente.
1532—Auto da Luzitania, idem.
1533—Romagem de Aggravados, idem.
153?—Dom Duardos, idem.
1533—Amadis de Gaula, idem.
1534—Auto da Mofina Mendes, idem.
1534—Auto da Cananea, idem.
1535 a 1556—Auto dos Captivos ou os Turcos, do Inf. D. Lui
1536—Floresta de Enganos, por Gil Vicente.
1536—Vilhalpandos, por Sá de Miranda.
1536 a 1555—Auto de Braz Quadrado, anonymo.
1536 a 1556—Auto da Natural Invenção, por A. R. Chiado.
1536 a 1591—Pratica de outo figuras, idem.
1536 a 1591—Auto de Gonçalo Chambão, idem.
1536 a 1591—Auto das Regateiras, idem.
1536 a 1587—Auto do Desembargador, por Antonio Prestes.
1539—Cena Policiana, por Anrique Lopes.
1542—Auto dos Amphytriões, por Luiz de Camões.
1543 a 1587—Auto dos dois Irmãos, por Antonio Prestes.
1543 a 1587—Auto do Mouro Encantado, idem.
1543 a 1587—Auto da Ciosa, idem.

1543 a 1587—Auto dos Cantarinhos, idem.
1544 a 1587—Auto do Physico, por Jeronymo Ribeiro.
1545 a 1591—Pratica de Compadres, por A. Ribeiro Chiado.
1545—Os Estrangeiros, por Sá de Miranda.
1546—Auto de El-Rei Seleuco, por Luiz de Camões.
1547—Ulyssipo, por Jorge Ferreira de Vasconcellos.
1554—Aulegraphia, idem.
1554 a 1597—Auto da Pregação Universal, pelo P.e Anchieta.
1554—Comedia de Bristo, pelo Dr. Antonio Ferreira.
1554 a 15..—Comedia do Cioso, idem.
1555—Auto do Filodemo, por Luiz de Camões.
1555—Traducção de Agamemnon, por Ayres Victoria.
1556 a 1587—Auto do Procurador, por Antonio Prestes.
1558—Castro, pelo Dr. Antonio Ferreira.
15.. a 1559—Auto de Dom André, anonymo.
15.. a 1559—Auto do Jubileu de Amores, idem.
15.. a 1559—Auto da Adherença do Paço, idem.
15.. a 1559—Auto da Vida do Paço, idem.
15.. a 1559—Auto da Farça Penada, idem.
15.. a 1559—Auto dos Dous Compadres, idem.
1575—Auto do Rico Avarento e Lazaro pobre, idem.
1578 a 1612—Auto de Santo Aleixo, por Balthazar Dias.
1578 a 1612—Auto de Santa Catherina, idem.
1578 a 1612—Auto do Nascimento de Christo, idem.
1578 a 1612—Auto de El-Rei Salomão, idem.
1578 a 1612—Auto breve da Paixão, idem.
1578 a 1612—Tragedia do Marquez de Mantua, idem.
1578 a 1630—Comedia de Diu, por Simão Machado.
1578 a 1630—Os Encantos de Alphea, idem.
1581 a 1624—Auto dos Dois Ladrões, por Fr. Antonio de Lx.a
1581 a 1624—Auto de Santo Antonio de Lisboa, idem.
1581 a 1624—Auto da Paixão, do P.e Francisco Vaz de Guim.es
1581 a 1624—Custodia, anonymo.
1581 a 1624—Dos Enamorados, idem.
1581 a 1624—Jacintha, idem.

1581 a 1624—Josephina, idem.
1581 a 1624—Auto do Estudante Cristobal de Bivar, idem.
1581 a 1624—Auto do Duque de Florença, idem.
1581 a 1624—Auto de Deos Padre, Justiça e Misericordia, idem
1581 a 1624—Auto do Principe Claudiano, idem.
1581 a 1624—Orphea, idem.
1581 a 1624—Ramnusia, idem.
1581 a 1624—Sergio, idem.
1581 a 1624—Trinutia, idem.
1581 a 1624—Tidea, idem.
1583—Dialogo Pastoril, idem.
1590—Mysterio das Onze Mil Virgens, idem.
1590—Dialogo da Ave Maria, por Alvaro Lobo.

ERRATAS

LIN.	ERROS	EMENDAS
4 (nota)	pastar	pastor
2	crente o	crente e
25	calumnias	calumnias.
1	da	de
ult.	da	na
5	seculo XI	seculo XVI
5	D. Isabel	D. Leonor
2	D. Isabel	D. Leonor
16	D. Isabel	D. Leonor
24	D. Isabel	D. Leonor
10	1512 e 1516	1612 e 1616.

HISTORIA

DA

LITTERATURA PORTUGUEZA

THEATRO CLASSICO NO SECULO XVI E XVII

HISTORIA

DO

THEATRO PORTUGUEZ

---

4 volumes

SECULO XVI — *Vida de Gil Vicente e sua Eschola* (VIII, 326 pag.) 1870 . . . . . **1 volume.**

SECULO XVII — *A Comedia classica e as Tragicomedias* (VIII, 364 pag.) 1870 . . . **1 volume.**

SECULO XVIII — *A baixa Comedia portugueza* (no prélo). . . . . **1 volume.**

SECULO XIX — *Os Dramas romanticos* (no prélo) . **1 volume.**

HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

POR

THEOPHILO BRAGA

A COMEDIA CLASSICA E AS TRAGICOMEDIAS

SECULOS XVI E XVII

PORTO

IMPRENSA PORTUGUEZA — EDITORA

1870

INDEX

—

TORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

NO SECULO XVI (*Continuação*)

LIVRO III

O Theatro Classico

LIVRO IV

Theatro no Seculo XVII

Este volume encerra a historia das causas da decadencia do elemento nacional do theatro portuguez; são ellas:

1.ª A Comedia classica da Renascença, imitada pelos adeptos da eschola italiana, que substituiram o verso popular da redondilha pela linguagem em prosa.

A influencia do Santo Officio e dos Jesuitas, que invadiram o theatro;

2.ª Banindo os Autos populares com os *Indices Expurgatorios;*

3.ª E com as Tragicomedias escholares, exclusivamente em latim, combatendo a Comedia classica;

4.ª A admissão das comedias hespanholas de Capa e Espada da eschola de Lope de Vega e Calderon;

5.ª A degeneração da linguagem franca e ingenua dos Autos, pela expressão conceituosa e arrebicada dos Seiscentistas;

6.ª A introducção da Opera em Portugal, cujo desenvolvimento se retardou até ao seculo XVII, pelo predominio das Tragicomedias dos Jesuitas, prevalecendo mais tarde na côrte com exclusão absoluta da comedia nacional.

Da pequena manifestação dos Autos no seculo XVII, abafados por todas estas causas de degeneração ou de extincção, se vê, que o theatro popular, quando a nacionalidade estava a desapparecer sob a usurpação castelhana, contribuiu para a revolução da nossa independencia, fazendo com que se não esquecesse totalmente a lingua portugueza.

Pobre e constantemente combatido, em tudo se conhece que o theatro portuguez foi sempre a fórma vital da nossa litteratura.

HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

LIVRO III

O THEATRO CLASSICO

A renascença do theatro grego e romano encetada no seculo XV, foi um phenomeno moral analogo ao da creação da comedia nacional pelo genio livre da burguezia. O theatro classico tem sido julgado como uma renovação erudita; foi mais do que isso, foi uma reacção do espirito aristocratico coadjuvado pelos latinistas ecclesiasticos, que condemnavam a gargalhada franca do povo emancipado pela industria. Renasceu a Italia a comedia antiga, por circumstancias fataes privativas do genio italiano; o genio *etrusco*, ou o dogmatismo auctoritario da religião, e o genio *lombar*o ou a independencia pessoal, repugnavam-se, e em-

baraçaram sempre a formação da nacionalidade da Italia. Como auctoritario, o italiano não reconhecia a soberania sem tradição, a não ser como um legado transmittido por algum poder anterior; d'aqui procurou fazer renascer o antigo direito italico, em vez de crear uma legislação tirada das necessidades da sociedade moderna.

Por este motivo se deu na Italia a renascença do direito romano. Querendo uma soberania transmittida, acceitou sem opprobrio a tyrannia dos imperadores da Allemanha, e quando um impulso natural a fez repellir, entregou-se nos braços da theocracia papal. N'este estado o genio estrusco desenvolveu a superstição do passado, e aspirando á universalidade religiosa, imprimiu ao caracter italiano uma indole vagabunda e cosmopolita. O genio lombardo, pela sua parte, levava o instincto da independencia pessoal a sacrificar as instituições aos individuos; d'aqui a infinidade de republicas, e de traições, em que essas novas sociedades eram sacrificadas á invasão estrangeira. Tal é a fórmula da historia politica, artistica e litteraria da Italia.

No seculo XV, o italiano conheceu que não podia ter patria, e fez-se cidadão do universo, e á maneira de Campanella, que formou a *Cidade do Sol*, formou tambem uma cidade da Arte. Foi esta tendencia que deu origem á Renascença classica na Italia; as paixões politicas substituiram-se pelas paixões eruditas, a vida real foi substituida pela imitação do viver da Gre-

cia e de Roma, recomposto pelos manuscriptos do theatro classico.

Adoptámos no seculo XVI esta renascença culta da Italia, sem lhe comprehendermos a causa. Originada pelo instincto de uma emancipação moral, adoptamol-a como uma reacção contra as creações provocadas pela nova vida da sociedade burgueza. É por isso que em Portugal, os que guerrearam Gil Vicente com a imitação dos gregos e romanos, foram homens nobres, como Sá de Miranda ou Jorge Ferreira, jurisconsultos cesaristas, como o Doutor Antonio Ferreira, e os catholicos intolerantes, nos divertimentos escholares dos collegios dos Jesuitas.

Como na renascença do theatro na Italia o ideal grego fôra conhecido através das imitações romanas, em Portugal os antagonistas de Gil Vicente viram o ideal romano através das representações começadas na Italia.

Trabalho mesquinho, e prenuncio da nossa decadencia.

CAPITULO I

Theatro na Universidade e Collegios

As tragedias de Seneca existiam na livraria de D. Affonso v. — André de Resende cita na Universidade as tragedias de Sophocles e Euripedes. — Jorge Ferreira de Vasconcellos escreve á maneira italiana a comedia classica em prosa. — Influencia de Sá de Miranda sobre a imitação classica. — Relações entre Jorge Ferreira e Sá de Miranda em 1527. — Sá de Miranda ataca a fórma da comedia em verso, e condemna os Autos. — Os ensaios dramaticos nos divertimentos escholares das Universidades da Europa. — Os estudantes portuguezes que vieram de Paris, e as tragedias de Buchanan na Universidade de Coimbra. — Ferreira na Comedia *Bristo*, allude ás comedias que se representaram antes de 1554 na Universidade de Coimbra. — O partido clerical approva a comedia classica.

Antes da arte dos Aldos e da erudição de Lascaris ter feito renascer na Italia no seculo xv o venerando theatro classico, antes da riqueza dos Medicis ter salvado os manuscriptos achados em Constantinopla, já em Portugal, na livraria de Dom Affonso v existiam algumas das mais celebres tragedias da antiguidade. Não sendo extranha a Portugal a tradição litteraria da edade media, tambem foram cá recebidas as obras dos poetas que a edade media mais soube amar; Seneca, protegido pelas lendas piedosas das suas relações de amisade com Sam Paulo, respeitado pela santidade da sua moral, foi abrigado nos claustros antigos, estudado e imitado. Na renascença do theatro moderno é a elle que compete a primasia sobre os tragicos gre-

gos; antes de 1453, já Eanes Azurara citava as tragedias de Seneca, lidas na sumptuosa livraria de Dom Affonso v. Falando do Labyrinto de Creta, diz: «D'este labarinto falla Seneca na tragedia aonde põe a causa de Ipollito com Fedra.» (1) Azurara conhecia a terceira tragedia de Seneca intitulada *Hypolito;* em outro logar cita como lida a tragedia de *Hercules furioso:* «Oo quam poucos som, segundo diz Seneca na *primeira tragedia*, os que husem bem do tempo da sua vida, nem que pensem a sua brevidade!» (2) Mas pelo espirito d'estas citações se vê que Azurara lia Seneca como moralista e não como tragico; a forma dramatica não estava ainda em harmonia com os costumes da sociedade portugueza. Dom Affonso v mandava os artistas portuguezes estudar á Italia, como sanctuario da verdadeira sciencia, e por esta via ou pelas nossas Feitorias, enriqueceu a sua Bibliotheca no palacio de Evora; por sua intervenção vieram tambem a Portugal os sabios italianos. Por este tempo representava-se em Roma a tragedia *Hypolito*, de Seneca, em que o sabio Inghirami fazia o papel de Phedra. (3) Foi justamente esta tragedia a primeira que se leu em Portugal. As representações do theatro classico estavam então no dominio completo dos grandes eruditos do seculo xv, e n'este tempo a côrte portugueza seguiu o costume

(1) *Chronica de Guiné*, p. 12, not.
(2) *Ibid.* p. 44.
(3) Guinguené, *Hist. Litt. d'Italie*, P. II, p. 29; Patin, *Eschyle*, p. 161.

das côrtes italianas, divertindo-se com os *mômos* e *intermezes*, dos quaes nos resta o *Entremez do Anjo*, do Conde de Vimioso, anterior a 1471. (1) O entremez constava de uma parte declamada, e de uma parte de canto. O monarcha portuguez, admittindo este divertimento italiano, tornou a musica uma moda da sua côrte; elle teve por mestre n'esta arte a Tristão da Silva. Seu filho Dom João II tornou mais directa a influencia italiana, porque elle proprio procurava imitar o typo e caracter de Lourenço de Medicis. A idêa democratica do Cadastro, que deu a popularidade aos Medicis, reflecte-se na reacção antifeudal de Dom João II.

O theatro classico foi conhecido completamente em Portugal, depois que a *eschola italiana* inaugurada na poesia lyrica se consolidou. André de Resende, na oração recitada na abertura da Universidade em 1534, cita já as tragedias de Sophocles e Euripedes na lingua original; este facto explica-se, se nos lembrarmos que tambem na Italia a renascença do theatro classico foi devida á dupla influencia dos tragicos gregos e de Seneca. (2) Assim d'este modo se ía despertando na mocidade academica o gosto pelos monumentos do theatro antigo, que vieram mais tarde a ser representados como ensaios litterarios nos seus divertimentos escholares. O mesmo respeito auctoritorio que envolveu logo na Renascença o theatro classico, impediu-lhe

(1) *Historia do Theatro portuguez no seculo* XVI, liv. I, p.
(2) Patin, *Eschyle*, p. 162.

seu desenvolvimento natural; os cultistas que regeitavam o theatro nacional, erigiram a poetica de Aristoteles como o codigo, a fórmula suprema por onde deviam ser pautadas as suas creações dramaticas. A *Poetica* de Aristoteles era cheia de observações profundas, mas a casuistica acanhada dos commentadores falseou-lhe a analyse, e exigiram a immobilidade stricta do texto. É por isso que o nosso theatro classico no seculo XVI é pobre.

O Theatro classico manifestou-se em Portugal como uma reacção contra a comedia nacional; primeiramente proscreveu o uso do verso de redondilha, preferindo a linguagem da prosa. Jorge Ferreira de Vasconcellos encetou a nova eschola com a comedia *Eufrosina*, justamente quando Sá de Miranda regressára da sua viagem da Italia. No prologo d'esta comedia, escreve: «Eu sou dos que requerem Aretusa, e Comedia no mais *maçorral estylo.* Ei-vos fallar *mera linguagem;* não cuideis que é isto tam pouco, que eu tenho em muito a Portugueza, cuja gravidade, graça laconica e authorisada pronunciação nada deve á Latina, que vol-o exalça mais, que seu imperio.» N'esta passagem, Jorge Ferreira protesta usar sómente da linguagem da prosa, dando a primasia á linguagem vernacula, abandonada pelos que nos divertimentos escholares escreviam as comedias em latim. Egualmente no Prologo da comedia *Ulyssipo*, mostra o seu conhecimento historico da origem da comedia grega; ali nos descreve a lucta que se deu na nossa litteratu-

ra com a introducção da comedia nacional: «Como porém n'esta vossa terra os gostos são muy delicados e os estomagos da má digestão; o author não se atrevendo alcançar por si a authoridade de o admittirdes e soffrerdes, soccorreu-se a mim....» (1) A audacia que Jorge Ferreira receia, e que procura abonar com alguma authoridade era o compôr e reduzir á lingua portugueza os moldes classicos. A comedia *Eufrosina* foi escripta em 1527, em Coimbra, e n'este anno já Sá de Miranda se achava n'aquella cidade; é natural que conversassem da brilhante Renascença que se estava dando na Italia, e que a Sá de Miranda devesse o primeiro impulso para cultivar a scena. Na comedia *Aulegraphia*, Jorge Ferreira fala de Sá de Miranda com grande louvor: «Gentil poeta é Boscão.—Garcilasso leva-lhe a boia.—Ambos me satisfazem: cada um por sua via. Mas se me desseis licença, não lhe dou a fogaça do nosso Francisco de Sá de Miranda, *de seu estylo mui limado e novo.*» (2) Este dialogo confirma a inducção das relações litterarias dos dois illustres poetas. Porém Jorge Ferreira imitando a comedia classica, inspirou-se directamente dos monumentos originaes e não dos primeiros ensaios dos poetas da Italia; tendo seguido por influencia do tempo a poesia da *eschola hespanhola*, fundiu com a imitação do theatro latino a graça nacional da comedia castelhana; Plauto e Terencio dominavam o seu espirito pela au-

(1) *Ulyssipo*, fl. 3.
(2) Acto IV, sc. 2, p. 128.

thoridade das escholas, mas Rojas com a sua *Celestina* impressionava-o profundamente. No seculo XVI, a nobreza portugueza, seguia por distincção os estudos regulares; foi por isso que o theatro classico occupou sempre a predilecção da nossa nobreza.

No prologo da comedia dos *Estrangeiros* tambem Sá de Miranda faz a historia da decadencia da Comedia classica, e não se esquece de censurar Gil Vicente por ter intitulado as suas composições dramaticas com o nome de *Auto:* «Venho fugindo, aqui n'este cabo do mundo acho paz, não sei se acharei socego. Já sois no cabo e dizeis ora não mais, *isto é Auto*, e desfazem as carrancas, mas eu o que não fiz até agora, não queria fazer no cabo de meus dias, *que é mudar o nome*. Este me deixae, por amor de minha natureza, e eu dos vossos versos tambem vos faço graça, que são forçados d'aquelles seus consoantes.»

Quando Sá de Miranda escreveu este ataque violento contra o theatro nacional escripto unicamente em verso de redondilha e com rimas, já era morto Gil Vicente, havia nove annos, mas ainda florescia a pleiada brilhante que o imitava. Podemos dizer que é a contar d'estes ensaios, que a comedia nacional foi banida da côrte portugueza; os principes educados por sabios e eruditos, abraçavam a doutrina que lhes incutiam; é por isso que vemos a comedia *Eufrosina* dedicada ao principe Dom João, filho e herdeiro de Dom João III; tambem o cardeal Dom Henrique, o mais intolerante catholico que contribuiu para a ruina de Por-

tugal, mandou pedir a Sá de Miranda as suas duas comedias, para serem representadas no paço por altos dignatarios; a essas representações assistiam entre outros eruditos ecclesiasticos, Dom Jorge de Athayde, abbade de Alcobaça e Capellão-mór do Rei. É tambem por esta aliança entre a authoridade classica e a intolerancia catholica, que em muitos livros asceticos portuguezes, Sá de Miranda apparece citado com o respeito de um padre da egreja. Aonde foi o Doutor Antonio Ferreira procurar favor para a dedicatoria do seu primeiro ensaio de comedia classica, senão no principe Dom João, que havia acolhido Jorge Ferreira!

O theatro de Gil Vicente, composto dos seus Autos e tragicomedias, não foi conhecido do povo, se attendermos, que essas peças se representavam nos serões da côrte de Dom Manoel e de Dom João III; mas não obstante faltar um local em que fossem representadas de modo que o povo assistisse a ellas, é natural que fossem publicas quando se celebravam pela vigilia do Natal e dos Reis nas egrejas e conventos; de mais, na rubrica posta pelo filho de Gil Vicente á primeira das suas farças vem: «Este nome da Farça seguinte—Quem tem farellos?—*pôz-lh'o o vulgo.*» D'aqui se conclue, e da sua primitiva impressão *em folha volante,* que a melhor parte dos Autos de Gil Vicente foram effectivamente populares.

Porém entre a velha farça da edade media e a comedia classica imitada dos exemplares romanos, ha um *abysmo;* aquella é metrificada, na redondilha facil, re-

presenta os costumes do tempo, os anexins, as superstições, a maledicencia, a desenvoltura; a comedia imitada de Plauto e Terencio, recorta os seus personagens, segundo Geta ou Davo, é em prosa alatinada, como uma reconstrucção archeologica, em que nos desapparecem desenterradas figuras obrando com os costumes e interesses da extincta sociedade romana. Estas comedias tiveram uma origem artificial; nasceram nos Collegios e Universidades da Europa para passatempo dos estudantes, representadas sob a férula dos mestres, como ensaio da lingua latina ou grega. Assim a vida, a paixão, as emoções da alma, que constituem absolutamente a creação dramatica, cediam o campo diante das reflexões grammaticaes; sacrificava-se tudo á concordancia, á boa prosodia, ao dactylo e spondeu. Sobretudo nos Collegios francezes era este costume inveteradissimo, e de lá se derivou no tempo da reforma da Universidade, para Coimbra, aonde Buchanan (1547), o Doutor Antonio Ferreira, Sá de Miranda e Camões sustentaram este velho uso escholastico, que mais tarde veiu a cahir completamente em poder dos jesuitas.

Na reforma da Universidade, trasladada para Coimbra em 1537, foram chamados os alumnos portuguezes que estavam em Paris no Collegio de Santa Barbara. No *Elogio de Dom João III*, diz Antonio de Castilho: «escolheu alguns moços de boa esperança, para fazerem alicece d'esta obra, os quaes mandou crear em Paris no Collegio de Santa Barbara, onde se

assinalaram alguns na eloquencia e doctrina, de sorte que pode depois reformar a Universidade de Lisboa, e leval-a á cidade de Coimbra, convidando Theologos, Juristas, Medicos de todas as partes da Europa que floreceram n'esta Universidade, e ganharam honra com o favor e partido que lhe faziam.» (1) O Doutor Diogo de Paiva de Andrade, no *Sermão* prégado na trasladação dos ossos de Dom João III, em 1572, refere-se tambem aos mancebos que mandava estudar fóra do Reino: «e ainda antes que fundasse a Universidade de Coimbra, sustentava cincoenta mancebos de todo o estado e condição de gente e de todas as partes de seus estados e senhorios *em Paris para apprenderem as boas letras*, que aí floresciam então mais que em as outras partes.» (2) Foram estes professores e estudantes vindos de Paris e de outras partes da Europa que introduziram em Portugal o theatro classico. Se a renascença do theatro se operou em França por meio dos Collegios, (3) entre nós foi tambem devida aos mesmos costumes escholasticos.

No Collegio de Boncourt em 1552, representou Jodelle a sua tragedia de *Cleopatra*, e a sua comedia intitulada *Eugenia;* a tragedia, como descreve Etienne Pasquier, foi representada diante de Henrique II, no *pateo* do palacio de Reims, atacadissimo de estudantes, assistindo tambem o grande grammatico Turnebus e

(1) Citado *Elogio*, p. 293.
(2) Sermão III, fl. 276, v.
(3) Victor Fournel, *Curiosités theatrales*, p. 74.

o proprio Pasquier; Jodelle tinha então vinte annos, e fazia a parte de Cleopatra. Como estes divertimentos formavám o espirito de classe, e como os estudantes portuguezes teriam empenho de renovar em Portugal esse uso academico! No Collegio de Beauvais foi representada em 1558 a *Tresorière* de Jacques Grevin, e em 1560 a tragedia de *Cesar ou a liberdade vingada*. No Collegio de Harcourt em 1563 recitou-se publicamento o *Achilles* de Nicolau Filleul. Em 1597 no Collegio des Bons-Enfants, o reitor Jean de Bohourt, mandou representar pelos seus estudantes a *Polixena*. Guy de Saint Paul, Reitor da Universidade de Paris, em 1574 deixava os estudantes representarem pelas ruas, e elle proprio escreveu a tragedia de *Nero*, representada no Collegio de Plessis. (1) Estes factos provavam abundantemente as origens do nosso theatro classico, se o mesmo Buchanan, chamado para a Universidade no tempo da reforma de 1538, não deixásse apontado o catalogo das peças dramaticas que escreveu para os divertimentos escholasticos. No prologo das Comedias de Ferreira, o poeta refere-se a outras representações do mesmo genero anteriores á sua. Estes passatempos tinham em mira a cultura do latim e do grego, então no seculo XVI considerados como as chaves da sciencia universal.

Foi André de Gouvêa, que chamou o celebre escocez Jorge Buchanam, quando refugiado em Paris,

(1) Factos tirados de Victor Fournel, *Curiosités*, p. 75.

para professor do novo Collegio de Bordeaux. Durante esta occupação litteraria, levado pelo costume da renascença, Buchanam compoz as tragedias de *Jephté* e de *Joanes Baptista,* traduzindo ao mesmo tempo do grego de Euripedes a *Medea* e *Alcestes.* Tres annos depois, Jorge Buchanam foi convidado pelo governo portuguez para vir ser lente da Universidade de Coimbra, que então se organisava novamente. Tendo escripto uma virulenta satyra latina contra os frades franciscanos por mandado de James V, e sendo depois perseguido pelo mesmo monarcha, ao receber o convite para entrar na Universidade de Coimbra, propoz como condição a el-rei Dom João III o nunca ser mais perseguido pór causa da poesia porque fora preso. Dom João III offereceu-lhe a sua protecção, fraca e avassalada pelos escrupulos dos frades. Apenas chegado a Coimbra, começaram logo os frades a accusal-o de heresia; queimal-o-hiam se Dom João III os não soffreasse, permittindo-lhes apenas que o clausurassem. Preso esteve alí aquelle sabio estrangeiro, cumprindo a penitencia de traduzir para verso latino os Psalmos de David, levantando-os assim da prosa barbara da Vulgata.

Durante a sua permanencia na Universidade, aqui poz em vigor os antigos costumes academicos da Europa, fazendo representar pelos estudantes as tragedias antigas de Seneca ou de Euripedes. De facto Seneca foi mais conhecido de que os tragicos gregos, e segundo Patin, por elle veiu a renascença da tragedia

moderna. É natural que Buchanam em 1542, fizesse representar as suas duas tragedias de *Jephté* e de *Joanes Baptista.* Seriam talvez estes os primeiros ensaios que incitaram o Doutor Antonio Ferreira a escrever a celebre tragedia de *Ignez de Castro,* o assumpto querido de Coimbra e sempre vivo na tradição oral e local. No prologo da sua comedia do *Cioso,* Ferreira allude a trabalhos de mais valia que o precederam; eram com certeza esses tentames dramaticos, feitos como exercicio litterario na Universidade, em ferias ou nas grandes festas escholares. Assim Camões foi tambem levado a escrever o auto dos *Amphytriões,* e a comedia de *El-Rei Seleuco,* incitado pelos mesmos *usos* academicos. Buchanam, depois de libertar-se da clausura a que o forçaram os monges, entendeu que estava mais seguro em Inglaterra d'onde fugira, do que em Portugal, para onde fora convidado; e assim para lá voltou, tendo insensivelmente contribuido para o desenvolvimento do theatro classico em Portugal.

Os divertimentos dramaticos na Universidade de Coimbra seguiram os costumes das Universidades da Europa; Ronsard inaugurou em França o theatro classico, e ainda no Collegio de Coqueret, em 1549, traduziu o *Plutus* de Aristophanes, que foi representado pelos seus condiscipulos. Este exemplo de Ronsard não podia deixar de produzir em Portugal uma certa influencia, por isso que Ronsard foi condecorado pelo nosso Cardeal Dom Henrique, o mesmo que mandava representar as comedias de Sá de Miranda. As rela-

ções de Dom João III com a côrte franceza foram intimas, como se vê das negociações de sua madrasta D. Leonor e Francisco I, ácerca da infanta D. Maria.

Nas Universidades de Inglaterra tambem se usavam as representações classicas; a ellas allude Shakspeare, no *Hamlet*, na celebre scena de Polonius: «My lord, reprasentastes outr'ora na Universidade, dizeis vós?—Sim, Mylord, lá representei, e passava por bom actor.—E qual o papel que desempenhavas?—A parte de Julio Cesar; fui morto no Capitolio, etc.» Esta allusão rapida descreve os costumes intimos do tempo. Egualmente nas Universidades da Allemanha se representavam as comedias latinas de Reuchlin e de Conrad Celter.

Em Hespanha encontramos esta mesma tendencia da epoca; foi o reitor da Universidade de Salamanca, Fernan Perez d'Oliva, quo fez a traducção da *Electra* de Sophocles e da *Hecuba* de Euripedes. (1)

Á vista d'este synchronismo dos factos, comprehende-se em toda a sua luz a dedicatoria de *Bristo* do Dr. Antonio Ferreira, ao principe Dom João: «Nascer esta Comedia para serviço de V. A. foi para mim tamanho milagre que depois de visto ainda o não acabo de crêr. Porque sendo a primeira cousa de homem tão mancebo, feita por só seu desenfadamento *em certos dias de ferias*, e *ainda esses furtados ao estudo*, quem crêra, que como cousa para isso de dias ordenada, e de

(1) Ticknor, *Hist. de la Litt. esp.* Epoca II, cap. VII, p. 132.

author grave composta, fosse por seu serviço *n'esta Universidade recebida* e publicada (representada) *onde pouco antes se viram outras,* que a todas as dos antigos ou levam ou não dão vantagem. Salvo-me na força (empenho) que me foi feita nos bons juizos de homens de muitas letras (professores) que consentiam n'ella, a que o meu foi necessario obedecer, que tambem escusam esta outra ousadia de a offerecer a V. A. a que peço a receba por sua, *pois por esta Universidade,* com igual consentimento de todos lhe foi offerecida, e por ser em seu serviço mereceu ser bem julgada.» A occasião que motivaria a composição da comedia de *Bristo,* seria o casamento do principe Dom João com a infanta D. Joanna de Castella; a dedicatoria de Ferreira é uma pagina bastante curiosa da historia do theatro classico.

O theatro classico tambem foi admittido nos conventos; em Hespanha o bispo Gaspar de Villalva, escreveu a provar, que um superior podia authorisar as representações no seu mosteiro. Esta doutrina reflectiu-se immediatamente em Portugal, e foram os jesuitas os primeiros que tiraram partido d'ella.

CAPITULO II

Jorge Ferreira de Vasconcellos

A côrte poetica de Dom João II e Dom Manoel.—Jorge Ferreira frequenta muito cedo os serões do paço aonde se distinguiu como poeta.—Relações de amisade com Garcia de Resende, que lhe pediu trovas para o seu *Cancioneiro geral*.—Conheceu Gil Vicente, que o citou na tragicomedia das *Cortes de Jupiter*.—Jorge Ferreira seguiu a eschola hespanhola em poesia lyrica.—Influencia da *Celestina* sobre o seu talento dramatico.—Tempo em que escreveu a comedia *Eufrosina*.—Relações com Sá de Miranda, antes de 1516.—Quando escreveu a comedia *Ulyssipo*.—Amisade com o principe Dom João.—Influencia da morte de D. João, sobre o genio de Jorge Ferreira; a comedia *Aulegraphia*.—As obras de Jorge Ferreira foram sempre anonymas.—O seu theatro era mais para ser lido nos serões do paço.

Não se sabe quando nasceu Jorge Ferreira de Vasconcellos, e apenas se conservou a data da sua morte; nasceu em Coimbra ou Monte-Mor-o-velho, e morreu em 1585. (1) Em um exemplar da primeira edição da *Eufrosina* de 1561, leu Jorge Bertrand, ser Jorge Ferreira natural de Lisboa, o que é mais admissivel. Podemos consideral-o como centenario, se é que esta data determinada por Barbosa Machado tem algum fundamento; e Pedro José da Fonseca, no Catalogo dos Auctores do Diccionario da Academia, (2) conclue: «O que, se assim for, visto decorrerem desde então até á sua morte sessenta e nove annos.» É justa esta observação, mas surprehende-nos mais ainda o achar

(1) *Bibliotheca Luzitana*, t. II, p. 805, col. 2.
(2) *Dicc. da Acad.*, p. CIX.

o seu nome entre os fidalgos da corte de Dom João II, que tomavam parte nos serões poeticos; em varios certames de 1498 figura Jorge de Vasconcellos, e n'este tempo não poderia ter menos de desasseis annos. Garcia de Resende tambem entrou muito novo para o serviço de Dom João II, o que justifica a nossa hypothese. D'este modo, devia Jorge Ferreira ter morrido com 103 annos de edade! O primeiro limite, deduzido dos monumentos conservados no *Cancioneiro geral*, é inabalavel; o segundo limite, apresentado por Barbosa Machado é que carece de fundamento. Como toda a fidalguia portugueza do seculo XV, Jorge Ferreira cultivou muito cedo a poesia, como um recurso de galanteria para parecer bem na côrte; influenciado pelo tempo em que viveu, seguiu a ultima degeneração da poesia provençal da Peninsula, a que se chamava eschola hespanhola, ou *eschola velha*.

Jorge Ferreira conhecia a velha poesia hespanhola do seculo XV, colligida no *Cancionero* de Hernan de Castilho; em uma passagem da *Aulegraphia*, cita os nomes dos principaes poetas conhecidos na côrte portugueza: «=Esto está claro que la lenguage Castellana es una laguna, e una mar Oceana que vence a la insona copia, pues en la poesia es cosa espantosa: y quereyslo ver, mirad quien trovó como *Juan Royz del Pedron*, el *Bachiler de la Torre*, *Cartagena*, *Garci Sanchez* o mil cuentos d'otros: señor, nadie quite el loor a nadie.—He verdade, mas sabeys quem me aborrece muyto no vosso *Cancioneiro geral*, as graças de *Rou-*

peiro.—O pesia tal, esso fue estremado dizidor. Pues *Joan poeta*, no lo va en çaga.—E o *Judeu* que fez á raynha Dona Isabel a cantiga:

Alta Reyna soberana

que razão houve para não ser queimado por tão diabolico atrevimento, e clara heresia?» (1) Estes poetas aqui louvados estão frequentemente citados no *Cancioneiro* portuguez, e tambem na collecção de Resende se acham trovas contra o poeta judeu que querendo exaltar a rainha Isabel, a eleva acima de Nossa Senhora. Por todos estes factos, vê-se que Jorge Ferreira recebera a tradição pura do seculo XV. Antes de termos descoberto os seus versos no *Cancioneiro* de Resende, haviamos já chegado a esta conclusão por algumas coplas introduzidas nas suas comedias, escriptas em tempo que reinava a eschola italiana. Uma prova da sua predilecção pela velha poesia da Peninsula são os romances imitados do povo, que elle, á maneira de Dom João Manoel e de Sepulveda, compoz sobre o cyclo greco-romano. (2) A vida de Jorge Ferreira de Vasconcellos abrange o periodo mais completo da decadencia de Portugal; como moralista elle verbera os costumes do tempo, a edade torna-o sentencioso, a sua memoria é um thesouro inexgotavel dos adagios vulgares e das locuções mais genuinas e intraduziveis da lingua por-

(1) *Aulegraphia*, act. II, sec. 9, fl. 66, v.
(2) *Floresta de Romances*, p. 36 a 53.

;neza. As suas obras revelam-nos este caracter, que
· si explica o motivo da sua longevidade.

Como Sá de Miranda, Jorge Ferreira viria de Mon-Mór, ou de Coimbra para Lisboa a fim de cursar estudos da Universidade; como de familia illustre ham entrada no paço os nobres escholares, e so-mte assim se pode explicar a precocidade com que es dois poetas figuram no *Cancioneiro* de Resen-. Sá de Miranda gabava-se de ter ouvido ainda ultimos eccos das trovas de Dom João de Mene-s; porém Jorge Ferreira chegou a tomar parte nos rtames poeticos encetados por aquelle venerando ovador.

Na *Aulegraphia* cita o seu nome com respeito, ap-resentando-o como o primeiro chefe da *eschola velha*: «A *trova* portuguesa, sem fezes, he muito para agra-lecer: e senão tomae-me o nosso Dom João de Mene-es, vereys se falou ninguem melhor que elle, e mays ndo he seu proprio, sem se ajudar do alheyo.» (1) orge Ferreira mostra uma admiração, como quem poe-u em certames junto com elle, e o ouvira de perto. m outro logar da *Aulegraphia*, chama-lhe *grande*, pinião que coincíde com a de Sá de Miranda: «Haveys ue soubera aquelle grande Dom João de Menezes, atar assi uma dama?» (2)

Em 1498 já frequentava a corte de Dom Manoel rge Ferreira de Vasconcellos, e aí se distinguia co-

(1) *Aulegraphia*, act. IV, sec. II, fl. 129, ed. 1619.
(2) Idem, fl. 123, v.

mo poeta nos serões afamados do paço; determinamos esta data, pelo facto de ter elle tomado parte em um certame poetico, em que era principal Dom João de Menezes: «*De Dom João de Menezes em nome das Damas ao Conde de Villa Nova e Anrique Correa, que fizeram carapuças de Ssolya.*» N'este certame tambem tomou parte o velho e celebre Camareiro Mór. Eis a outava improvisada por Jorge de Vasco Gonçelos:

> Eu não lhe dou muita culpa,
> qu'alvoroço lh'a fez fazer;
> mas o não reconhecer
> aquysto não tem desculpa.
> Conheça, eramaa conheça
> que fez uma galantarya!
> e quem lh'as fez merecya
> muitos couces na cabeça. (1)

O nome de *Vasco Gonçelos*, assim corrompido no seculo XV continuou a ser usado no seculo XVI.

Na tragicomedia das *Cortes de Jupiter*, Gil Vicente cita Jorge Ferreira, como elle era conhecido nos serões do paço:

> Jorge de Vasco Gonçelos
> N'um esquife de cortiça
> Irá alfenando os cabellos,
> Por divisa dois novellos;
> A letra dirá: Ou iça! (2)

A tragicomedia foi representada em 1519, nos paços da Ribeira, e a este tempo já o poeta merecia uma

(1) *Canc. Geral*, fl. 159, col. 2

(2) Gil Vicente, *Obras*, t. II, p. 404.

allusão na peça de Gil Vicente pela influencia que exercia nos divertimentos poeticos da côrte.

Pela sua parte, Jorge Ferreira tambem mostra ter conhecido Gil Vicente, como se deprehende da allusão ás coplas da *Pranto de Maria Parda*: «Vós, em pessoa nobre agraduado a obreiro, sabe que já competem padeiras, lee pelo Conde Partinoples, sabe de cor as *trovas de Maria Parda*, e entra por fegura no auto do Marquez de Mantua.» (1) Este conhecimento proveiu das suas relações na corte de Dom Manoel, aonde tambem conheceu e tratou com Bernardim Ribeiro, amigo de Sá de Miranda; na *Aulegraphia*, allude ao soláo da Ama na *Menina e Moça*: «Cantarey em voz alta:

> Pensando-vos estou filha
> e *foã* me está lembrando, etc.

e por desfeita tango-vos yo mi pandero que vem a proposito: vereys que bravas *saudades* faço.» (2) Foi Bernardim Ribeiro o ultimo que usou dos soláos, e Jorge Ferreira, que pertence inteiramente a este periodo, diz: «Que os moços de esperas, que *sohiam* cantar de *soláo* a vezes:

> Quebra coração........
> Quebra que não es de pedra, etc.

e outras do teor em quanto os amos estavam no serão, sem cuydado de sua ventura, agora fazem consulta an-

(1) *Aulegraphia*, act. I, sc. 4, fl. 12.
(2) Id. fl. 163, v.

tre mó de cavalos sobre prematica do Reyno, e desaprovam tolher-se a ceda, porque se perderam os chapeos de feltro.» (1)

Em outro certame poetico, suscitado por Dom João Manoel, tambem Jorge Ferreira tomou parte. Pela allusão ao *Duque* vê-se que sendo o duque Dom Jaime, foi o certame antes de 1513. O certame satyrico versava sobre o ter vindo de Castella Lopo de Sousa, ayo do Duque, *com uma grande carapuça de velludo, que os castelhanos chamam gangorra.*» Jorge de Vasconcellos escreveu a este proposito:

> Porque caa nam se pasasse,
> serya muyta rrezão
> quem de Castella chegasse,
> que na corte nam entrasse,
> sem trazer rrecadaçam ;
> e d'ysto loguo farya
> ordenação
> de fydalguo atee pyaão. (2)

Coube a Jorge Ferreira o terminar o certame, como se vê por esta rubrica: «*Pergunta de Jorge de Vasconçelos* a Lopo de Sousa, e fim:»

> Dizei-me como trouxestes
> tão longe de Portugal
> hum peso tam desygual,
> poys que por maar não viestes!
> Eu nam sei como se meta

(1) *Aulegraphia*, Prologo, fl. 4, v.
(2) *Canc. geral*, fl. 159, col. 3. v.

na cabeça co'a mam,
senhores, tal envençam;
c'aa mester uma carreta
para a trazer num seran.
E poys por maar não viestes
tam longe de Portugal
como tão descommunal
gangorra trazer podestes? (1)

Pela indole d'este divertimento se vê, como por outras coplas analogas cantadas no *Cancioneiro*, e que alludem a factos de 1498, que ainda no seculo XV Jorge Ferreira frequentou a corte de Dom Manoel. Nas trovas que se fizeram a Francisco de Anhaya, «*que veo a Portugal com* grande doo, *e trazia um jaez dourado e envernizado, posto sobre pano de doo, e muito larguo com grandes enxarrafas pretas,*» tambem Jorge Ferreira tomou parte. Este dó que trazia a Portugal Francisco d'Anhaya era o luto pela morte da rainha D. Isabel, primeira mulher de Dom Manoel, em 1498. Eis a rubrica das trovas: «*De Jorge de Vasconçelos, e fim:*»

No estremo com carneiros
nam cuideys que se passou,
mas diz que nums semideyros,
tomado dos portageyros
por atafal o ssalvou.
E pois que perdeo o ssono
por meter hum atafal
por jaez em Portugal,
he para rryr de sseu dono. (2)

(1) Fol. 161, col. 1.
(2) Id. fl. 171, col 3, v.

Em muitas trovas de Pero de Sousa Ribeiro «*casados que andavam de amores, quando el-rei e a r nha partiram para Almeirim,*» tambem vem um ren que a Jorge Ferreira de Vasconcellos:

Dom Martim de Castel-branco
tem tanto para falar
que creo que aa d'aguar
ou ficar já sempre manco.
E juro por deos dos çelos
que estaa bem espyado,
e visto, *que è conselhado*
pelo de Vasco Gonçelos. (1)

Todos os poetas protestaram perseguir com ap dos a Pero de Sousa Ribeiro, desde Setembro, em q foi a partida do rei e da rainha para Almeirim, até J neiro do anno seguinte. Pela outava a Dom Martim Castel-branco, se vê que Jorge Ferreira ainda n'e tempo não era casado. *Jorge de Vasco Gonçelos*, gl sou o mote commum, n'esta decima:

Vy-lhe uma manhã fazer,
que nam fizera um Mouro,
do estribo, polo ver,
tyrar o pee e meter
em corro hyndo com touro.
E não ficou no terreiro
Portuguez, nem estrangeiro,
que não fizesse apupar,
quando vyram remirar
Pero de Souza Ribeiro. (2)

(1) *Canc. geral*, fl. 172, col. 1, v.
(2) Idem fl. 172, col. 2, v.

Este certame seria ainda em vida de Dom João II, antes de 1495, por isso que aí apparecem com uma decima «*as damas da rrainha dona Lyanor.*»? Jorge Ferreira frequentou a corte sendo muito moço; com bastante talento poetico, occupa no *Cancioneiro geral* um logar muito secundario, devido talvez á sua edade e principalmente ao sentimento de modestia que fez com que elle nunca assignasse obra sua. Quando antes de 1514, Garcia de Resende começou a pedir aos fidalgos do paço as suas poesias para enriquecer o *Cancioneiro geral*, tambem as pediu a Jorge Ferreira, que não quiz acceitar essa prova de consideração. No *Cancioneiro geral*, está o pedido que lhe fez Garcia de Rezende, com a seguinte rubrica: «*De Garcia de Rezende a Jorge de Vasconçelos, porque nam querya escrever humas trovas suas:*»

> Neste mundo a moor vytoria,
> que see daa nem pode ter
> qualquer pessoa,
> he ficar d'ela memoria:
> hora deyxay d'escrever
> cousa boa!
> E olhay, que os antiguos
> davam ho deemo as vydas,
> soo porque falassem n'elles.
> E nós, por sermos ymygos
> de nós temos esqueçidas
> myl cousas moores c'as d'eles. (1)

Jorge Ferreira não quiz attender ao pedido de Rezende com aquelle desamor da sua gloria que fez com

(1) Fol. 223, col. 3.

que todos os seus escriptos fossem anonymos. Vergonhoso esquecimento pesaria hoje sobre os poetas da côrte de el-rei Dom Duarte, Affonso V e Dom João II, se o chronista Garcia de Resende se não lembrasse de colligir cuidadosamente as poesias, que, elle mesmo o confessa, estavam em grande parte quasi perdidas. Eram imitações das coplas de Jorge Manrique, de João de Mena, amigo do Infante Dom Pedro, de Stuniga, e de Juan Rodrigues del Padron, as quaes nos revelam o estado da litteratura do seculo XV, anteriormente á influencia da *Eschola italiana*, inaugurada entre nós por Sá de Miranda. A parte lyrica do *Cancioneiro geral* é diminuta; celebram-se as graças, os chistes, os donaires das damas, as aventuras galantes dos cavalleiros; trocam-se os motes, escolhem-se divisas para os torneios; fingem-se processos ao gosto das velhas *Côrtes de Amor*, segundo o estylo da Provença, e aí se debatem todas as subtilezas do *Cuidar e Suspirar;* seguem-se as despedidas para a guerra, os serões e momos do paço. As anecdotas detraz dos pannos de raz, as quadras anonymas e mordentes perdidas ao acaso, os preceitos para parecer bem entre os cortezãos, as queixas namoradas, as novidades mandadas para os que estão fóra da côrte, e tudo isto em toda a qualidade de verso desde a redondilha menor até ao alexandrino, em acrosticos, com aliteração, encadeando-se ao estylo do *lexapren y mansobre*, alternando-se e emparelhando-se a rima, eis o que é o *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, formado quasi com-

pletamente das composições de duzentos e oitenta e seis fidalgos, que introduziram em Portugal no seculo XV a *Eschola hespanhola*. Dos poetas do *Cancioneiro* muitos formaram volumes manuscriptos, hoje totalmente perdidos; outros, só fizeram endechas caprichosas, que pouco revelam da feição individual, mas que agrupadas em collecção determinam perfeitamente o caracter de uma época.

Como fidalgo e educado com os estudos classicos, Jorge Ferreira tambem cultivou a scena, abandonando a direcção dada ao theatro nacional por Gil Vicente, para encetar a imitação do theatro de Plauto e Terencio, reflexo palido do theatro grego. Até 1519 podemos avançar que elle assistira ás representações dos Autos de Gil Vicente, que em um d'elles o apoda; antes de 1527 esteve fóra de Lisboa, compondo no remanso da sua vida em Coimbra a comedia *Eufrosina*. Esta comedia foi o primeiro ensaio, em que se abandonou a redondilha popular, usada nos Autos, para usar da prosa vernacula; esta revolução devia influir bastante para tornar mais completos e perfeitos os caracteres. Sectario da *eschola hespanhola* em poesia lyrica, Jorge Ferreira deixou-se impressionar pela mais assombrosa comedia do theatro europeu, fonte d'onde se derivou todo o genio dramatico em Portugal e Hespanha, a *Celestina*. Diz Moratin, nas Origens do theatro hespanhol, que ella «foi o objecto dos estudos de todos aquelles, que no seculo XVI escreveram para o theatro.» Raras são as comedias portuguezas que não allu-

dem a esta comedia, que se tornou proverbial na linguagem do nosso povo. Ainda nos Açôres, se fala nas *Artes da Madre Celestina encantadora,* sem saberem a que grande phenomeno litterario se referem.

A primeira edição da *Celestina* é de 1500, em Salamanca; mas já desde 1492 que giravam em Hespanha copias manuscriptas do primeiro acto. É natural, com as intimas relações da côrte portugueza e hespanhola depois do casamento do principe Dom Affonso com a infanta D. Isabel, que os fidalgos que andavam em embaixadas trouxessem a Portugal esse assombroso monumento. Até ao tempo em que Jorge Ferreira escreveu a *Eufrosina,* já se contavam seis edições: a de 1500, de Salamanca, de 1501 em Sevilha, de 1514 em Milão, e do mesmo anno em Valença, de 1515 em Veneza, de 1523 em Sevilha, e de 1525 em Veneza. O facto de não apparecerem edições portuguezas prova a grande abundancia que os livreiros hespanhoes sustentavam d'ellas em Portugal. Á maneira da *Celestina,* adoptou Jorge Ferreira a linguagem em prosa para a sua comedia; dirigido talvez por Sá de Miranda, ou como respeitador do theatro classico, tomou as liberdades do Rojas dentro do limite dos cinco actos das unidades antigas. Como a *Celéstina,* a *Eufrosina* de Ferreira é uma lição de moral, entremeada de bons ditos, de adagios do povo, de observações profundas, para afastar a mocidade dos perigos das paixões: «A portugueza *Eufrosina,* que se interpreta Alegria, em que se ella toda funda sem algum mau zelo, antes para se evi-

tarem muitos caminhos d'elle, he uma baliza para passageiros ignorantes, vendo aqui como *toda a occupação d'amores he sojeita a grandes cajões;* porque caça, guerra e amores, por um prazer cem dores.» (1) N'este periodo resumiu Jorge Ferreira o espirito da *Celestina* de Rojas, imitou-a, dando-lhe mais um poucochinho de decoro.

Em muitos logares das suas comedias Jorge Ferreira cita a *Celestina:* «porém é matinado da *Celestina* da mãy, que sempre anda zangando essa rabugem, e é tão desaforada, que despira os altares.» (2) A *Celestina* foi conhecida por quasi todos os escriptores portuguezes do seculo XVI; na *Aulegraphia,* refere-se Jorge Ferreira a esta comedia, conhecida tambem pelo titulo de *Tragicomedia de Calisto e Melibea:* «Eu senhor, queria a entrada franca, e sahir pela porta, por não morrer como *Calisto;* etc.» (3) João de Barros, na *Grammatica da lingua portugueza,* escripta em 1538 fala na *Celestina* de um modo que bem revela conhecer o seu contheudo: «A linguagem portugueza, que tenha esta gravidade, não perde a força para declarar, mover, deleitar e exhortar a parte a que se inclina; seja em qualquer genero de escriptura. Verdade he ser em si tão honesta e casta, que parece não consentir em si uma tal obra como *Celestina.* E Gil Vicente, co-

(1) *Eufrosina,* Prologo.
(2) *Ulyssipo,* act. I, sc. 4, fl. 41, v.—Vid. op. cit. fl. 158 e 97.
(3) *Aulegraphia,* act. IV, sc. 1, fl. 119.

mico, que a mais tratou em composturas, que alguma pessoa d'estes reinos, nunca se atreveu a introduzir um Centurio portuguez; porque, como o não consente a nação, assi o não soffre a linguagem.» (1) Desde que Jorge Ferreira escreveu a *Eufrosina*, até João de Barros escrever a sua *Grammatica,* fizeram-se em Hespanha mais cinco edições da *Celestina;* João de Barros não conhecia a imitação portugueza, porque ella andou manuscripta até ao anno de 1561.

Quando Jorge Ferreira escreveu a *Eufrosina*, já não frequentava a côrte; no remanso de Coimbra, e talvez refugiado alí da peste, para onde fugira Dom João III, é que ella foi composta: «Na antiga Coimbra, corôa d'estes Reynos, á sombra dos verdes sinceiraes do Mondego, naceo a portugueza *Eufrosina*...» (2) N'este tempo representou Gil Vicente a *Comedia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, no fim da qual cita todos os fidalgos de Coimbra; o appellido de Vasconcellos não é lá nomeado, signal de que não era d'alí natural, e que então não frequentava a côrte. N'estes serões dramaticos do paço é que o principe Dom João adquiriu o gosto que o tornou protector do theatro portuguez. A comedia *Eufrosina* foi dedicada ao Principe Dom João, a quem o Dr. Antonio Ferreira offerecêra tambem a sua comedia de *Bristo.* A *Eufrosina* foi o primeiro ensaio de Jorge Ferreira; elle mesmo

(1) *Grammatica portugueza*, ed. 1785, p. 73.
(2) *Prologo*, p. 12, ed. de 1786.

o confessa: «sabendo que não é menos realeza receber pequeno serviço, que fazer grandes mercês, venho ante vossa Alteza com as *primicias* do meu rustico engenho, que é a Comedia *Eufrosina*, e foi o *primeiro fructo*, que d'elle colhi inda bem tenro...» O periodo da sua vida a que Jorge Ferreira chama *ainda bem tenro*, é nada menos de quarenta e cinco annos, se nos lembrarmos que no *Cancioneiro* de Resende se encontram poesias suas, escriptas em 1498, e que elle a este tempo devia contar pelo menos dezesseis annos de edade. O anno em que foi escripta a *Eufrosina* é facil de descobrir, porque aí se lê em scena uma carta datada de Goa, de 28 de Dezembro de 1526; n'esta carta se allude aos seguintes factos historicos contemporaneos: «Novas d'esta terra, são ter-se receio que virão os Rumes a ella, e ao presente está o Governador por concerto em Dio, onde dizem que se achou um homem dos annos de Nestor, que tem um filho de noventa annos, e outro de seis, eu não no vi, porque fiquey nesta Goa para me embarcar, como digo, para Çofala.» E mais abaixo: «O Governador tem em seu poder o thesouro do Grão Rey de Cambaya, e espera-se muita guerra.» (1) Em vista d'estes dados não custa a crêr que a *Eufrosina* fosse composta em 1527, e não muito mais tarde. Jorge Ferreira considerava o seu ensaio dramatico como inteiramente novo em Portugal, servindo-se, ao contrario de Gil Vicente, da linguagem

(1) Acto II, sc. 5.

prosaica para o theatro; elle o dá a entender no fim do Prologo: «agora dae-me ouvidos promptos para o que se segue, favorecendo o *novo* Autor em *nova invenção*, ut pernoscatis quod spei sit reliquum.» D'aqui se deprehende tambem, que a *Eufrosina* fôra representada, o que não é muito crivel, por falta de condições scenicas, devidas em parte á imitação do modêlo de Rojas. E na Dedicatoria allude a estas duas illações: «recolho (a comedia) sob seu real amparo, que lhe seja luz, qual o sol dá á lua, que a não tem propria, e para impeto de represores anciosos e de mao zelo, outro Ajax Telamonio contra Hector ayrado, *que por ser invenção nova n'esta terra*, e em linguagem portugueza tão invejada e reprehendida, por certo tenho ser salteada de muitos censores, aos quaes vossa Alteza ouça, segundo Alexandre dava de sy audiencia, pois só escrevi no alvo, porque Mercurio não se faz de todo o pao.»

A Comedia *Eufrosina* appareceu sem nome de auctor, e foi essa tambem uma das primeiras causas da sua celebridade; muitas copias manuscriptas correram d'ella, e Jorge Ferreira dedicou-a ao Principe para ter occasião de a imprimir e restituir á sua fórma original: «e por andar por muitas mãos devassa e falsa, a recolho sob seu real amparo, que lhe seja luz, etc.» Póde ser que existisse alguma edição anterior á de 1561, como se deprehende d'essas palavras de Jorge Ferreira, e de Brunet, que no *Manual do Livreiro* cita uma edição de Coimbra de 1560. O titulo da edição

offerecida ao principe Dom João é o seguinte, que tambem se refere a uma edição anterior: «*Comedia Eufrosina. De novo revista e em partes acrecentada. Agora novamente impressa. Dirigida ao mui alto e poderoso principe Dom João de Portugal.*» O livro fecha com o colophão: «*Foi impressa em Evora, em casa de André de Burgos, impressor e cavalleiro da casa do Cardeal Infante. No fim d'abril de 1561.*» Existia um exemplar na Livraria do Hospicio da Terra Santa, que passou para a Torre do Tombo. Ainda em 1788 Jorge Bertrand viu um exemplar em Lisboa, com a preciosa nota manuscripta aonde se declara a verdadeira naturalidade de Jorge Ferreira. Esta obra é considerada por Nicolau Antonio como a mais perfeita do theatro de Jorge Ferreira; appareceu sem nome de auctor, circumstancia que levou Barbosa Machado a attribuil-a a Francisco Rodrigues Lobo, que fez d'ella uma edição em 1616: «Comedia *Eufrosina* não é obra de Jorge Ferreira de Vasconcellos, mas de Francisco Rodrigues Lobo.» (1) O erro de Barbosa propagou-se e ainda modernamente Germond de Lavigne o repete no seu *Ensaio historico sobre a Celestina.* (2) Pondo de parte todos os argumentos com que se mostra a evidente falsidade d'este asserto, na mesma *Eufrosina*

(1) *Bibliotheca Lusitana*, t. IV, p. 196, col. 2.
(2) Falando das imitações da *Celestina*, diz: «un portugais, Francisco Rodrigues Lobo, cachant son nom sous le pseudonyme de Juan Espera en Dios, chercha à la copier dans une comedie intitulée *Eufrosine.*» Op. cit., p. x, 1841.

vem um facto que mostra ter sido ella escripta antes de nascer Francisco Rodrigues Lobo; falando das expedições d'Africa com o fim de estender a fé de Christo, diz no prologo: «E para verdes se traz caminho, olhae os descendentes dos *quinze reis* de bem em melhor.» Ora Dom João III foi o *decimo quinto* rei de Portugal, e o principe Dom João, a quem a comedia era dedicada, figurava como o ultimo e melhor descendente.

No seculo passado, quando os livreiros ainda conservam um resto da tradição culta dos Etiennes, Didot e Manucio, publicando Jorge Bertrand a traducção de Terencio de Leonel da Costa, cita em uma nota da sua prefação os argumentos que provam a authenticidade do escripto de Jorge Ferreira: «Vimos ha pouco (e viram uns certos amigos nossos) em caracter gothico um exemplar d'esta Comedia, o qual não tendo já o rosto, tinha no fim estas palavras ao antigo: *Foi impressa em Evora em casa d'André de Burgos, impressor e cavalleiro da Casa do Cardeal Iffante. Ao fim d'abril de 1561.* N'este anno nem podia ser composta, nem impressa pelo Lobo, que foi muito mais moderno que Jorge Ferreira de Vasconcellos, o qual morreu em 1585, e jaz sepultado com sua consorte no Cruzeiro da Egreja da Santissima Trindade d'esta côrte. Além do que fica dito, advertimos, que o exemplar de 1561, que vimos ha pouco, tinha no reverso do pergaminho em que foi encadernado, de letra de mão, que mostrava muita antiguidade, as seguintes palavras, que transcre-

vemos aqui com a mesma orthographia: *O A. d'este livro foi Jorge Ferreira de Vasconcellos*, natural de Lisboa, *tambem Author da Tabola Redonda e d'outras obras.*» (1) A comedia *Eufrosina* exerceu uma grande influencia, devendo com certeza attribuir-se a ella os ensaios de Sá de Miranda e de Ferreira na comedia em prosa; foi traduzida em hespanhol pelo capitan D. Fernando de Ballesteros y Saavedra; lia-a a principal fidalguia portugueza, apezar das prohibições canonicas do *Index Expurgatorio* de 1581; e ainda no seculo XVII Dom Gastão Coutinho a versava na sua quinta do Carvalhal, induzindo pelo seu enthusiasmo a que Francisco Rodrigues Lobo procurasse salval-a de novo pela impressão.

Jorge Ferreira teve do seu casamento com Dona Anna da Silva uma filha que casou com Dom Antonio de Noronha, e a este se deve o ter-se salvado a *Ulyssipo* e a *Aulegraphia;* tambem pelos prologos de Dom Antonio de Noronha se sabe mais alguma particularidade da vida de Jorge Ferreira. Na advertencia da *Ulyssipo* o editor attribue a *Eufrosina* a Jorge Ferreira; diz tambem que a Comedia *Ulyssipo* fôra a segunda que escreveu seu sogro, estando já ao serviço d'el-rei. O serviço que occupava na côrte era o de Escrivão do Thesouro real e da Casa da India. Portanto, determinando a data em que esta segunda comedia foi escripta, podemos aproximar-nos da época em que Jorge Ferrei-

(1) Op. cit., t. I, p. XXI, not. 9.

ra fixou a sua residencia em Lisboa ou entrou para o serviço do rei. Sendo Jorge Ferreira de Vasconcellos natural de Lisboa, como se vê pela antiga nota manuscripta da edição vista por Bertrand, é natural que residisse em Coimbra aonde, como elle confessa, escreveu a *Eufrosina*, pelo facto de aí ter casado com Dona Anna da Silva. Que esta senhora da primeira nobreza fosse natural de Coimbra, não o sabemos; mas Gil Vicente, que era amigo de Jorge Ferreira e se achou com elle em Coimbra em 1527, elogia o appellido dos *Silvas*, na *Comedia sobre a Divisa de Coimbra:*

> Eu edifiquei a villa de Arrayolos
> Ha dois mil annos, diz a minha lenda.
> D'aqui precederam *Silvas* e Silveiras...
> . . . .
> São para conselho (vos crêde-me a mi)
> Que são d'esta casta grandes cabeceiras.
> Porém são zelosos de moças de geito
> Porque alguns dos Silvas sahem lá ós Fogaças,
> E são dezedores de supitas graças,
> E peza-lhe muito com pouco proveito.
> Porém as mulheres *Silvas* e Silveiras
> São asselladas com sello dos Céos;
> Mui castas, discretas, amigas de Deos,
> E todas merecem *famosas* cimeiras.

N'estes versos de Gil Vicente conhece-se uma intenção de elogio; e o panegyrico ás *mulheres Silvas*, está de accordo com o que Barbosa e Innocencio conservaram da tradição das virtudes de Dona Anna da Silva.

Podemos crêr que Jorge Ferreira tendo acompanhado a côrte quando fugiu de Lisboa para Coimbra

por causa da peste, em 1527, ou por causa do terremoto em 1526, aí casou na casa dos Silvas, permanecendo em Coimbra até pouco antes de 1547, tempo em que escreveu a *Ulyssipo*, então já ao serviço de el-rei como Escrivão do Real Thesouro.

O tempo em que foi escripta a comedia *Ulyssipo* determina-se por uma allusão a um gentil fidalgo que se achava na campanha de Mazagão: — «quero-vos mostrar uma carta que fiz em resposta d'outra, que me escreveu um gentil fidalgo dos da minha cevadeira, *que é em Mazagão n'estas campanhas que lá foram.*» (1) Foi no anno de 1547 que os Mouros tentaram arrasar Azamor, e atacar Mazagão; portanto póde-se concluir que só depois d'este anno foi escripta a comedia *Ulyssipo*. Outra citação confirma esta mesma data: «A medalha farei partido com uma rodela que tenho bonissima, que mandei *fazer n'esta viagem de Mazagão*...» (2) «E inda mal, que não imos a Marrocos derrocar n'esses perros como em nabos. Ali que não ha outra vida senão a dos soldados. Parece-me que nunca vivi senão esses dous dias que *estive em Mazagão;* e cada hora me vem engulhos de tornar lá, antes que se venham ás companhias. E confesso-vos, que saudades de Lisboa me desatinava lá, e me fez vir ante tempo.» (3) «Antre os valos *de Mazagão* vos quizesseis

(1) Act. II, sc. 7, fl. 117.
(2) Id. fol. 200, v.
(3) Id. fol. 201, v.

vêr para isso. Huma noite de minha vela, fiz eu outras a outro quasi do teor, que dizemos cá:

> Leixar quero el amor vosso
> Ay vida, não posso.

A noite era fria, a mim lembrava-me a minha gaita, etc.» (1) «Esse rapaz promette-vos que eu o contramine, e mande *n'estas campanhas que vão de Soldados a Mazagão,* pelo tirar d'essa milgueira, etc.» (2) «E porque nos não fique cá quem nos ladre, o bom será mandal-o tambem *a Mazagão* na volta de vosso filho, pera que vão esparecer por esses muros.» (3) «O pae, por lhe fazer a vontade, e juntamente vêr se o póde tirar do seu cativeiro, determina sobre consulta que tiveram ambos, *mandal-o a Mazagão.*» (4) A continua referencia a este facto historico, torna indubitavel a época que assignámos.

A Comedia *Ulyssipo* é um quadro dos costumes portuguezes no seculo XVI; locuções familiares, anexins, (5) juras, jogos, divertimentos, tudo alí se acha reproduzido. É um thesouro de linguagem. A acção não tem as condições da scena, pelas grandes e infindas mutações; dialogos não travados com a rapidez do successo, mas estendidos em considerações moraes aduba-

(1) Id., fol. 204, v.
(2) Id., fol. 220.
(3) Id., fol. 221, v.
(4) Id., fol. 274.
(5) N'esta comedia contam-se para cima de 386 anexins portuguezes, que ainda hoje andam na tradição oral.

das de proverbios, actos extensos que levariam dois dias a representar, fraca intriga sob grandes e pouco interessantes accessorios, fazem da *Ulyssipo* uma obra secundaria. Cresce de merecimento se nos lembrarmos que é uma comedia d'estas que se escrevem sómente para serem lidas. Nos serões do paço a lería Jorge Ferreira de Vasconcellos diante de Dom João III, ao esperançoso principe Dom João seu filho e herdeiro tambem apaixonado pela arte dramatica, como todos os seus tios e avô. Ha alí a realidade da vida; os caracteres accentuadamente delineados, situações bastante comicas, e a philosophia do senso commum, são qualidades que revelam um grande artista, que se fez uma comedia defeituosa, foi por a não ter escripto intencionalmente para a scena. Nas imitações do theatro classico é frequente este defeito, tanto em Sá de Miranda como em Ferreira; gastavam mais tempo a estudar os modêlos do que a vida real.

A Censura alterou a comedia *Ulyssipo*, mudando o typo da alcoviteira Constança D'Ornellas de beata em viuva. Isto confessa o genro e editor de Jorge Ferreira, na advertencia ao leitor: «Vae a desejada *Ulyssipo*, emendada e inteira, e pode isto assi ser facilmente, no mais que Constança Dornelas mudar de trajo, pondo-se no seu proprio de viuva, renunciando o de Beata, que profanado com seus fingimentos e mau trato usava indevidamente, que em todo o al é a que sempre foi.»

A terceira e ultima comedia escripta por Jorge

Ferreira de Vasconcellos foi a *Aulegraphia*, que deixou inedita; entre os seus papeis a encontrou seu genro Dom Antonio de Noronha, e á sua custa a imprimiu. Resta-nos fixar o tempo em que a *Aulegraphia* podia ter sido escripta; na propria comedia encontramos allusões a factos que ajudam a determinal-o. Aí fala na lei sumptuaria que prohibia o usar roupas de sêda: «Que os moços de espora, que soíam cantar de solao a vezes etc., emquanto os amos estavam no serão, sem cuydado de má ventura, *agora* fazem consulta antre mó de cavallos sobre os prematicas do Reyno, e *desapprovam tolher-se-lhe a seda,* porque se perderam os chapéos de feltro.» (1) Jorge Ferreira refere-se aqui a uma ordenação de Dom João III, que se intitula da *Defeza das sêdas, prata, ouro e esmalte em vestidos e outras cousas:* «Mandou Dom João III, que... nenhuma pessoa de qualquer estado, em seus regnos e senhorios, se servisse nem usasse em sua casa nem fóra d'ella, nem vestisse, nem trouxesse cousa alguma de brocado, tela de ouro ou de prata, ou qualquer outro panno de ouro ou de prata, *nem de sêda verdadeira, nem falsa,* nem broslado, nem pespontado, nem lavrado em pano de lãa, *nem de seda,* nem franjas, nem torçaes, nem caireis de ouro ou prata, *seda* ou retroz, nem fitas, etc.» (2) Esta lei é do anno de 1539, e apparece accrescentada e limitada por outra lei de Dom Sebastião

(1) *Aulegraphia*, Prologo, fl. 4, v. ed. 1619.
(2) Nunes de Leão, *Extravagantes*, Part. I, tit. 1, lei 1, prol.

de 1560. Portanto entre estes dois periodos foi escripta a *Aulegraphia;* partimos do primeiro para chegar á verdade. Jorge Ferreira refere-se a um facto posterior a 1547: «Cousas trazemos na forja alguns dias, exemplo, as campanhas *do anno passado sobre edificar a fortaleza de Mazagão,* dando-lhe mil voltas a outras tantas cores de diversos juizos, passa não passa, bem feito mal feito, segundo chega a lança do proprio ou alheyo juizo.» (1)

Depois de 1547 é que voltou de Roma a Portugal o celebre Francisco de Hollanda, architecto da Fortaleza de Mazagão, e pouco depois foi encarregado d'essa obra por el-rei Dom João III e o Infante Dom Luiz. No seu manuscripto intitulado: *Dos Monumentos que faltam á cidade de Lisboa,* falou Francisco de Hollanda de não ter feito a fortaleza de Mazagão de *tijolo* em vez de *pedra;* parece que é a esta questão suscitada pelos architectos militares de Italia, que se refere Jorge Ferreira em *tantas cores de diversos juizos.* Pela sua parte, escreve Francisco de Hollanda: «Tal é a Fortaleza de Mazagão, da qual o rei e o infante me encommendaram os desenhos e os modêlos; ella é a primeira praça bem fortificada que se construiu em Africa. É para lamentar que ella não fosse construida de *tijolo* como eu havia indicado ao rei e ao infante. Fiz o plano d'ella na minha volta da Italia e de França. (1547)» (2) Por esta importante referencia se vê o

(1) *Idem,* ib., fl. 3, v.
(2) Apud Raczynski, *Les Arts en Portugal,* t. I, p. 67.

tempo a contar do qual Jorge Ferreira começaria a escrever a *Aulegraphia;* n'ella se fala tambem do Infante Dom Luiz, distincto poeta dramatico, lyrico, e promotor da architectura militar em Portugal, como ainda vivo. Portanto podemos avançar que a *Aulegraphia* foi escripta antes de 1556. Eis a curiosa allusão: — «Pois que determinaes fazer aqui? — Querria assentar con el Iffante Don Luyz, cuja fama de magnanimo Principe, favorecedor de toda abilidad, buela por el mundo. = Sabey que em partes de sua real pessoa, condição real, animoso espirito e peito creador da virtude, que nada deve aos presentes: e eu fiador, que se vantaje aos passados, offerecendo-se tempo de se mostrar. — Por alla nombrada tiene. — Com justa rasão. — Yo le tengo hecho una obra en poesia, de quanto artefício pudo imaginar-se. = Estes como são de se apegar ao melhor: em pondo olhos em Portugal, logo amarram suas esperanças no Iffante, que he a gema d'elle.» (1) Este dialogo passa-se entre um hespanhol aventureiro chamado Agrimonte, e um portuguez Germinio Soares; a allusão ao Infante Dom Luiz era da parte de Jorge Ferreira uma prova de respeitosa admiração; se o Infante Dom Luiz não estivesse vivo, o louvor não seria tão commedido e reservado. Na *Aulegraphia* tambem se louva Sá de Miranda como ainda estando vivo; e como a data da sua morte é 1558, mais se fortalece o periodo além do qual não avançamos.

(1) *Aulegraphia*, act. II, sic. 9, fl. 72.

Em vista de todos estes factos podemos agora interpretar a allusão de Dom Antonio de Noronha, que fixa o ultimo limite da composição da *Aulegraphia*. Na Advertencia da Comedia *Ulyssipo*, diz D. Antonio de Noronha, que Jorge Ferreira não chegou a imprimir a *Aulegraphia* por causa de um desgosto geral que houve n'este reino. Qual foi esse desgosto? Tem-se por aí asseverado que isto se refere á peste de 1569.

Em vista das datas que acima apresentámos, torna-se esta asserção inadmissivel. Eis as palavras de D. Antonio de Noronha: «A derradeira comedia que o Auctor compoz, foi a sua *Aulegraphia* cortezã, em que, cantando cygnea voce, como dizem, melhor que nunca, *a não imprimiu por um desgosto geral d'este reino, que n'ella se contará.*» Este desgosto geral do reino foi a morte prematura do principe Dom João, unico herdeiro de el-rei Dom João III, que segundo a tradição, *morreu de amores*, depois de um anno de casado com a princeza Dona Joanna de Castella. Basta lembrarmo-nos que foi ao Principe Dom João, que Jorge Ferreira dedicou a primeira comedia que escreveu, e que a elle tambem offereceu a comedia de *Bristo* o Dr. Antonio Ferreira. Por este tempo tambem Jorge Ferreira trabalhava no *Memorial dos Cavalleiros da Segunda Tavola Redonda*, aonde traz um romance com fórma culta á morte do Infante. (1) Mezes depois a princeza Dona Joanna deu á luz Dom Sebastião; é por isso que Jorge Ferreira escreve:

(1) Cap. XLVII.

Oh animosa princeza,
Quanto vos fica obrigado
Um *reino* que *destruido*
Por vós ficou restaurado. (1)

Não admira vêr Jorge Ferreira lamentar o reino como destruido pelo facto da morte do unico principe herdeiro; era esta a ideia geral do povo portuguez no seculo XVI; o monarchismo tinha desnaturado a verdadeira ideia da soberania nacional. O principe Dom João morreu a 2 de Janeiro de 1554, causando a sua morte uma sensação immensa; uns culpavam o rei por ter consentido no casamento precoce do principe, outros assustavam-se com a interrupção da dynastia, vindo o throno portuguez a ficar em poder de Castella. Todos os poetas lamentaram o tremendo desastre; do seu retiro no Minho, escreveu Sá de Miranda uma sentidissima elegia; (2) da sua solidão na India escreveu tambem o desgraçado Luiz de Camões; (3) pulsou o plectro ainda frequentando os estudos de Coimbra o Dr. Antonio Ferreira, (4) e Bernardes tambem chorou. (5) Apezar de tudo, a sua morte não foi tão sentida pelo povo como a do Principe Dom Affonso, filho de Dom João II, cuja desgraça ainda se repete nos romances populares dos Açores. A morte do principe Dom João merece-nos esta menção especial, como um

(1) *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t. v, p. 52.
(2) *Obras* de Sá de Miranda, p. 272. Ediç. de 1677.
(3) Ecloga I, *Obras*, t. v, p. 1. Ediç. de Paris, 1815.
(4) Elegia I, *Obras*, t. I, p. 122. Ediç. de 1771.
(5) *Varias Rimas* ao Bom Jesus, p. 154. Ediç. de 1770.

dos protectores do theatro portuguez; podemos asseverar, que desde a sua morte nunca mais se renovaram os divertimentos theatraes no paço, a não ser na menoridade de Dom Sebastião, que se alegrava, mau grado dos jesuitas, com a representação de alguns Autos do velho e esquecido Gil Vicente.

Como acima vimos, Jorge Ferreira de Vasconcellos conheceu pessoalmente Gil Vicente e o seu theatro; é de notar que o typo do fidalgo pobre, que não escapou ao velho Plauto e ao erudito Nicolau Clenardo, tambem foi esboçado por Jorge Ferreira. Seria por ventura o theatro o que contribuiria para a promulgação das leis sumptuarias de 1539 e 1560? Na *Aulegraphia* confessa Jorge Ferreira ter-se servido de um modêlo castelhano, sem duvida a eterna *Celestina:* «De modo, feição, guisa, arte e maneira, porque abafemos a *copia castelhana*, que esta foi a fonte dos enganos do mundo, a mina de seus resabios, e o centro de seus escarceos...» (1) E adiante: «N'esta selada portugueza vereis varias differenças, e certeza que passam em uso e costume por estes bairos.» (2) Confessa tambem que segue o estylo comico moderno: «Cá de particular nada se trata, porquanto seria odioso e *alheyo do estillo comico moderno.*» Tal era a indole da comedia Italiana, baseada em typos abstractos. Como todos os poetas e fidalgos do seculo XVI, Jorge Ferreira de Vas-

(1) *Aulegraphia,* Prologo, fl. 2.
(2) Id., fl. 5, v.

concellos tambem era versado na musica; elle fala no alaude, que primeiro usou em Portugal Manoel Machado de Azevedo, e na *pavana*, dansa importada da côrte franceza: «Componedor puede tambien llamarse el musico, que haze una union de bozes perfetas e imperfectas, sonantes y dissonantes, como dezimas, tercera, quarta, quinta, etc., que son buenas, y sonantes. Segundas, setimas, etc., que son dissonantes, y no las suffre la oreja, sinó que mescladas las dissonancias y consonancias, hazen la compostura de gentil melodia, y desto tambien algu se me entiende, quando se ofreciesse, y de un *laud* passar una *pavana*, y todo lo demas.» (1) Se nos lembrarmos, que Dom João de Menezes, Gil Vicente, Sá de Miranda, Manoel Machado de Azevedo, Jeronymo de Sá, Garcia de Resende, o Infante Dom Luiz e Jorge de Monte-Mór foram excellentes musicos, vê-se que era essa a educação do tempo, a que Jorge Ferreira tambem obedeceu, e que tanto influiu sobre o theatro nacional na forma dos *Vilancetes*, *Enseladas*, *Chacotas* e *Romances*.

No seculo XVI a actividade musical de Hespanha foi quasi toda sustentada por artistas partuguezes; como reacção, as trovas e cantares castelhanos eram recebidos na côrte com uma predilecção exclusiva. Foi Jorge Ferreira o que protestou contra esse despotismo; o que é para admirar, tendo seguido em poesia

(1) *Aulegraphia*, act. II, sc. 8, fl. 66. Tambem cita a *galharda*, a fl. 163, v.

Vem um dando á cabeça e canta ufano
Cousas do seu bom tempo ardendo em chammas,
Um *villancete brando* ou seja um chiste
Letras ás invenções, *motes* ás damas.
Hua pergunta escura, hua *Esparsa* triste,
Tudo bem, quem lh'o nega? mas porque
Se alguem a descobre mais se lhe resiste?
E como? esta era ajuda? esta a merece
(Deixemos as mercês) este o bom rosto?
Que menos custa emfim que este tal he?
E logo *aqui tão perto* com que gosto
De todos Boscão, Lasso, ergueram bando
Fizeram dia, já quasi sol posto.
Ah que não tornam mais, vam-se cantando
De valle em valle, em ar mais luminoso,
E por outras ribeiras passeando. (p. 268, ed. 1677.)

N'estes tercetos se vê a lucta que custou a introduzir em Portugal o gosto italiano; nas poesias de Bernardes, por vezes e frequentes, se citam os auctores italianos, descrevendo o deleite que dá o versal-os, e isto em Cartas intimas, aos poucos que proseguiam n'esta revolução litteraria. Começaram então pela primeira vez a apparecer os sonetos petrarchistas, cultivados por Sá de Miranda, Ferreira, Diogo Bernardes, por Frei Agostinho da Cruz, que lhe deu o sentimento mystico, e por Camões, que os levou ao mais alto espiritualismo e pureza. As Eclogas do gosto siciliano foram tambem imitadas, e Jorge de Monte-Mor, operou a transformação do romance de *cavalleria* em romance *pastoril* na *Diana,* seguindo o trilho de Sanazarro na *Arcadia,* e o *Admet* de Boccacio, e as *Eclogas* do Cardeal Bembo.

O Livro das *Saudades* de Bernardim Ribeiro como cavalheiresco é tardio; deixa nos primeiros capitulos mais a impressão de uma pastoral, do que uma ficção aventurosa. O theatro portuguez que até então fôra um producto dos usos da edade media, imitação dos velhos *mysterios* francezes que chegaram cá directamente de França, vindo através da Hespanha por João de la Encina, volta-se de novo para a renascença classica da Italia, para imitar as composições de Ariosto, Machiavelli e de Trissino. Os *Vilhalpandos* e *Estrangeiros* de Sá de Miranda, e as comedias de *Bristo* e *Cioso* do Dr. Antonio Ferreira, são imitações latinas de Terencio e Plauto, segundo o que se fazia então na Italia; lá os escriptores não as accomodavam completamente aos costumes do tempo, de modo que apparecem em scena libertos e gladiadores; nas comedias de Ferreira e Sá de Miranda os moldes latinos estão encobertos pelos italianos, mas pertencem nos costumes á sociedade moderna.

Diz Antonio Ferreira no prologo da sua Comedia de *Bristo:* «E pola qual aquelle Livio Andronico Roman antiquissimo, alcançou famoso nome para sempre; não falo nos que o seguiram desde então *até agora em Italia,* pois em nossos dias vemos n'este Reyno a honra e o louvor de quem novamente a trouve a elle, (1) com tanta differença de todos os antigos, quanta he a dos mesmos tempos. Porque quem negará, que na pureza de sua arte da composição, n'aquelle estyllo tão comico,

(1) Refere-se ao Dr. Sá de Miranda.

no decoro das pessoas, na invenção, na gravidade, na graça, no artificio, não possa triumphar de todos. Ora sendo a cousa em si tão boa, seguida de varões prudentes, auctorisada pela antiguidade dos tempos e finalmente vista e aprovada com igual consentimento, e espanto n'esta terra, não sei com que boa rasão terá a mal quem a quizer seguir, e mais com tão boa guia.»

Ferreira n'esta sua Comedia de *Bristo,* que caracterisa de *mixta,* segue por modelo as comedias de Sá de Miranda. Camões continuou a eschola de Gil Vicente com o seu *Filodemo* e *Amphitrião,* transigindo tambem com o gosto italiano.

Sabemos, pelo que escreveu Dom Gonçalo Coutinho, que a viagem de Sá de Miranda pela Italia foi demorada; acceitada como verosimil a saída de Portugal durante as dissenções entre el-rei Dom Manoel e seu filho o principe Dom João, isto é de 1518 a 1521, resta-nos determinar a epoca em que Sá de Miranda regressou a Portugal. A data historica, que sem risco de hypothese se póde assignar, não excede a 1526; nas suas obras o poeta nos offerece a prova d'este asserto. Na Egloga intitulada *Salicio,* feita á morte de Garcilasso de la Vega (1536) quando Sá de Miranda o celebra por por ter introduzido o gosto italiano em Hespanha, allude saudosamente á sua viagem, e cita o nome de um poeta e de um alto personagem que tratara pessoalmente em Italia. Pela data da morte de um d'elles se confirma que depois de 1526 já se encontrava Sá de Miranda em Portugal.

*

Eis a notavel passagem:

Quanto pastor Toscano
Que Arno en la deleitosa
Ribera suya, oyó como han cantado,
Vendran aquella mano
Tocar aventurosa,
Que honrava ora la espada, ôra el cajado,
Sena y Florencia tanto
Por nobre sangue y lengua,
Daño tan grande y mengua,
Que nunca pudo iguallala el llanto,
Aunque fuera de ley,
Juan Ruscula y *Lactancio Tolomey.* (p. 315, ed. 1804.)

As edições das obras de Sá de Miranda são abundantemente erradas; este *Juan Ruscula* de que fala a ecloga *Salicio,* é o celebre auctor do poema buccolico *Le Api* Tiraboschi o dá nascido em Florença em 1475, e mostra a sua nobreza dizendo, que era primo germano do papa Leão x. Portanto é a elle que se refere Sá de Miranda, por isso que exalta a sua *nobreza de sangue, e lingua.* João Rucellai aspirou á dignidade cardinalicia durante o pontificado de seu primo; o pontificado do papa Adriano VI correu-lhe menos favoravel; Clemente VII nomeou-o castellão de Santo Angelo como degrau para Cardeal, porém não se realisaram as suas esperanças, por isso que morreu de uma febre em 1526, como se sabe pela noticia que deixou Pierio Valeriano. (1) Portanto Sá de Miranda só o poderia ter tratado antes de 1526.

(1) Tiraboschi, *Storia della Litteratura italiana,* t. VII, parte III. p. 1214. § 32.

O outro personagem citado na Ecloga *Salicio* é Lactancio Tolomei; d'elle fala largamente Francisco de Hollanda na relação da sua viagem á Italia em 1538; falando de Roma: «Durante os dias que passei n'esta capital, houve um, que foi n'um domingo, que eu fui vêr segundo o meu costume mecer *Lactancio Tolomei*, que me procurara a amisade de Miguel Angelo por intervenção de mecer Blosio, secretario do Papa. Este emcer Lectancio Tolomei era um grave personagem, respeitavel tanto pela sua nobreza de sentimentos e de geração (porque era sobrinho do Cardeal de *Senna*) como pela sua edade e costumes. Em casa d'elle me disseram que me deixara recado de que estava em Monte Cavallo, na Egreja de S. Silvestre com a senhora marqueza de Pascaire para ouvir uma leitura das Epistolas de S. Paulo..... Eu era tambem devedor do conhecimento d'esta senhora á amisade de Mecer Lactancio, o mais intimo dos seus amigos.» (1)

Por este retrato de Francisco de Hollanda, se conhece o personagem de quem Sá de Miranda falava; este Lactancio Tolomei era sobrinho do Cardeal de Senna. A gravidade que Francisco de Hollanda lhe encontrava em 1538, prova que no tempo em que o tratara Sá de Miranda já não era novo. Ignoramos as datas da sua vida.

No principio do nosso trabalho de recomposição julgavamos que o nome de Lactancio Tolomei estava er-

(1) Raczynski, *Les Arts en Portugal*, t. I., p. 8.

rado, o que se deveria lêr Claudio Tolomei, por isso que este litterato era natural de Senna; o facto d'elle ter sido desterrado de Senna em 1526 harmonisava-se com o anno da morte de João Rucellai, e coincidía a allusão do verso de Sá de Miranda: por *nobre sangue y lengua,»* com o facto de ter elle sempre propugnado pelo desenvolvimento da lingua italiana. (1) Tinha esta hypothese todos os visos de verdade, se a relação de Francisco de Hollanda não cortasse todas as incertezas; apresentamol-a simplesmente para indicar os processos que seguimos no nosso trabalho de inducção.

Durante a permanencia de Sá de Miranda em Italia, decorreram os grandes successos da Reforma; como catholico profundo, e relacionado com a aristocracia italiana, é provavel que lhe não fosse favoravel ao principio; mais tarde encontramos o espirito d'esse grande movimento da renascença catholica a transparecer nas suas obras. No anno de 1526 a causa prégada por Luthero caminhava para o triumpho definitivo; na Dieta de Spira era proclamada a liberdade de consciencia, contra o dogmatismo romano. Não bastariam estes factos para determinar a vinda de Sá de Miranda para Portugal, se não conhecessemos um documento casualmente conservado, que prova a sua estada em Coimbra em 1527, e que analysaremos no seguinte capitulo. Disse Dom Gonçalo Coutinho, que quando o poeta regressou ao reino, já havia alguns annos que D. João III reinava;

(1) Tiraboschi, Op, cit. p. 1335. § 76.

ora tendo sido acclamado em 1522, a phrase *alguns annos* comprehende pelo menos tres ou quatro, que vem a confirmar mais outra vez a data de 1526.

Tendo naturalmente deixado a patria em tempo que a nobreza estava dividida, tomando parte nos odios entre Dom Manoel e seu filho D. João III, por causa do terceiro casamento do monarcha, não regressou Sá de Miranda em tempo mais feliz, porque logo no principio do reinado de Dom João III se deu um facto desastroso, que não pouco contribuiu para desgostos futuros. Antes de morrer, deixara el-rei D. Manoel no seu testamente encarregado a seu sucessor, que tratasse do casamento do principe Dom Fernando com Dona Guiomar, filha do conde de Marialva, o mais rico fidalgo de Portugal; ao começar o cumprimento da ultima vontade do monarcha, apresentou-se a Dom João III o velho Conde de Marialva pedindo licença para se bater com o Marquez de Torres Novas, porque se declarava casado clandestinamente com sua filha, cujo casamento com o principe contractara com el-rei Dom Manoel. Foi grande o escandalo que d'aqui resultou; debateram-se allegações dos mais afamados canonistas, agitaram-se as Decretaes, renovaram-se impedimentos, mas o Marquez de Torres Novas insistia na sua declaração. Durou annos a pendencia, que occupou os primeiros tempos do reinado de D. João III; a nobreza dividia-se nas opiniões, e era difficil pisar terreno neutral sem incorrer em grandes odios. Sá de Miranda voltava para Portugal no meio d'esta tormentosa crise palaciana. Conhe-

cemol-o como amigo d'el-rei D. João III, pelas poesia
que lhe dedicou; era tambem affeiçoado ao Infante Don
Luiz, bem como ao principe Dom João, que morreu d
amores. É facil de prevêr qual o partido que havia d
abraçar, se é que o sentimento da justiça o não fez pr
meiro propender para o lado aonde estava a verdade.

CAPITULO III

(1526-1531)

es da edade media. — Sá de Miranda em Coimbra. — Fu-
ı côrte portugueza para Coimbra. — A *Oração* de Fran-
de Sá. — *Comedia da Divisa de Coimbra* por Gil Vi-
. — Sá de Miranda conhece o grande apreço em que
tidas na corte as composições dramaticas. — A *Carta* a
de Carvalho, contra os que diziam mal de Coimbra. —
ıte de 1531; o successo do Marquez de Torres Novas
ıúa. — Sá de Miranda é contra o partido do Marquez de
s Novas. — A *Canção a Nossa Senhora.*

seculo XVI a realeza da Europa depois de fixar-
ssou-se da vertigem da soberania; os thronos es-
occupados por doudos, bobos de purpura, cujas
s caprichosas produziram rios de sangue e a
ão da grande raça latina. Carlos V no throno da
ınha e de Hespanha, Francisco I em França, o
eão X em Roma, Henrique VIII em Inglaterra,
Manoel em Portugal, compunham o grande di-
bo da insensatez poderosa sacrificando a digni-
umana e a justiça aos desvarios da auctoridade.
das grandes pestes da edade media, caía so-
povos da Europa esta nova calamidade. Quan-
de Miranda voltou para Portugal, já estava no
el-rei Dom João III, mais fanatico do que seu
abalhando para introduzir no seu reino o tribu-
mendo da Inquisição, que enlutou para sempre
portugueza.

Apenas a voz atrevida mas sincera de Gil Vicente denunciava os tramas ardilosos; quem fazia caso da philosophia de um farçante dos serões do paço? Os frades iam cada dia absorvendo e dominando a consciencia do monarcha. Quando Sá de Miranda entrou de novo em Portugal achou grandes symptomas de decadencia; a nobreza perdera o cavalheirismo e atirava-se á mercancia para obter dinheiro; Jorge Ferreira de Vasconcellos verbera este estado moral na comedia *Ulyssipo*. Sá de Miranda aturdido com a dissolução dos costumes que vira na Italia, assustado com a ambição monastica e com o mercantilismo da côrte, retirou-se para Coimbra logo depois de 1526.

A côrte portugueza costumava passar o inverno em Almeirim; no anno de 1527 manifestou-se a peste em Lisboa e Alemtejo. Dom João III retirou-se com sua mulher a rainha Dona Catherina para Coimbra n'esse mesmo anno, mais a corte que o acompanhava. Em 1527 podemos asseverar que Sá de Miranda já se encontrava em Coimbra; a prova d'este facto não tem sido bem comprehendida. Diogo Barbosa Machado, na *Bibliotheca Lusitana,* fala de um certo Francisco de Sá que recitou uma *Oração na entrada de el-rei Dom João III e a Rainha D. Catherina na cidade de Coimbra,* e diz d'este auctor que a sua patria é tão incognita como conhecida a sua erudição poetica e oratoria.

Este citado Francisco de Sá é o proprio Sá de Miranda, conhecido geralmente no seculo XVI pelos seus dois primeiros nomes, como se vê pela assignatura das

duas glosas que vêm no *Cancioneiro* de Resende: «*Do Doutor Francisco de Sá, grosando esta cantiga de Jorge Manrique.* (1) Mais do que uma vez se encontra esta mesma rubrica; o que evidenceia a paridade entre os dois nomes. Barbosa Machado, querendo augmentar o numero dos escriptores portuguezes, fez de Francisco de Sá uma outra entidade; aí accrescenta que o manuscripto da *Oração* se guardava na livraria dos Marquezes de Abrantes, o que ajuda a comprovar a nossa asserção, por ser a varonia d'esta casa Sá, e descenderem do poeta pelos Mens de Sá. Esta *Oração* julgava-se perdida; mas foi encontrada no Museu Britanico pelo snr. Figaniere. (2)

Eis o importantissimo e ignorado monumento, que aqui pela primeira vez se publica:

ORAÇÃO AOS REIS DOM JOÃO O III E RAYNHA DONA CATHERINA NA CIDADE DE COIMBRA, QUE FEZ FRANCISCO DE SAA, NO ANNO DE 1527

«Muytas vezes nos mostrou nosso Senhor manifestamente, que tinha cuydado e lembrança particular d'estes Vossos Reynos de que parece que nos tinha dado, como em arrefem as Vossas armas reaes: que certo

(1) *Canc. geral*, fol. 109.

(2) No *Catalogo dos Manuscriptos portuguezes do Museu Britanico:* Ms. Add. no t. I do n.º 15118, fol. 1; «Oração aos Reis D. João III, e Raynha D. Catharina, na cidade de Coimbra; que fez Francisco de Saa, no anno de 1527.» Figanière, 289.

não são Aguias, nem Leões nem Onças, mas são Sinco Chagas de Jesu Christo, Verdadeyro Deos, e Verdadeyro homem, são a sua Santa Cruz, são aquelles trinta dinheyros porque elle quiz ser apressado e vendido: são finalmente as principaes memorias de sua sacratissima Payxão pello qual por vezes que estes Reynos estiveraõ para se perder por guerras, ou para se mesturar com outros Reynos comarcaõs per casamentos sempre vimos que Deos ahy metteo sua mão e se quis lembrar dos Portuguezes, como de gente que traz sobre sy e debaixo de sua bandeira: isto que digo se vio muytas vezes nos tempos passados e quem alguma hora e ainda nas obras de Deos, he couza certa e clara.

Mas quem poderia Senhor ser em Vossos feitos tam descuydado e tam dormente que não visse que nos fostes dado pella mão de Deos que o Vosso saber e a vossa mansidão a vossa temperança e o vosso Regimento tu do n'esta vossa idade por milagres os tenho eu, que não vos hey senhor por tam grande que tenhaes tanta parte na Europa, e tanta na Africa e tanta na Asia nem por terdes tantos Reyes vossos subditos e tributarios nem porque as vossas naos tenhaõ dado volta inteyra quasi a toda a terra e navegado quasi todo o mar nem porque tenhaes descuberto os Antipodas, cousa que aos mais dos antigos pareceo patranha ouciosa e vistella vos senhor fazer tamanha verdade nem porque ensinaes aos Vossos Pillotos a navegar sem norte e nem

lescobrisses não tam somente mares e homens novos mas Ceo novo a nós e estrellas novas.

Espantemse disto os Estrangeyros e aquelles que ão sabem quantas mores couzas temos descubertas em ła que vós no Mundo, e a vossa grandeza Senhor e o osso espanto, dentro em vos está e vossa propria he.

Por muy difficil cousa houveraõ todos os que escriraõ que se pudesse achar hum Rey aque devessem edecer as terras e os mares e per cujo parecer se hou-ssem de fazer as guerras e assentar as condições das zes, e a quem se ouvesse neste mundo de entregar der enteyro sobre os homens igual quasi ao de Deos, homens pera quem elle tudo creara e por quem des-is tudo fez.

Isto que assim (como já disse) pareceo deficultozo quelles grandes sabedores e a experiencia dos tempos gos nol o faz parecer ainda despois muyto mais athe e Vos Senhor fostes dado por Deos que assim o tor-a dicer e vos mostrastes em Vos, o que outros sem-e dezejaraõ e outros Reynos dezejaõ ainda agora, que spois que fostes posto nesta altura donde podeis ver n quaõ longe vosso poder se extende, jamais olhas-salvo athe onde se elle devia extender, quanto mais tes que poderieis tudo o que dezejasseis tanto menos zejastes, quanto mais vos vistes posto sobre os ho-ns tanto mais vos lembrastes sempre que toda via

ereis homem, as leys que vos podieis fazer como
vos aprouvesse destes por vossa vontade inteyro p
sobre vos.

Aos Senhores vossos Irmaõs, a que toda vi
grande louvor ser bom irmaõ quisestes vos ser sen
não menos que bom pay.

Donde Senhor vos veyo que os mores Princeı
mundo, com os quaes tinheis tam estreytas obrig
de sangue, todos as quiserão acrescentar comvos
novo per casamentos, taes que não tam somer
vossos reynos daõ certa confiança de repouzo, n
toda a Christandade a socegasses os corações deza
gados de tanto tempo.

Donde Senhor vos veyo darvos Deos tal molhe
molher se pode chamar) que assim vos ama e a
vos assim amais e que assim merece ser amada t
nha parte da Bemaventurança deste mundo espe
tam certa para o outro.

Donde Senhor vos veys que este vosso Povo ti
todo o amor de sy mesmo e de seus proprios fil
casas e fazendas e ainda das proprias vidas e o a
tasse todos em vos.

E assim como vos Senhor quisestes seguir con
aquelle exemplo novo da natureza das abelhas, a

quer todo elle seguir comvosco que todo anda apoz
s como vedes vivendo de vossa vista, e os que vos
iõ podem seguir com os corpos seguem vos com as
ntades.

Donde finalmente veyo que esta muy antigua e muy
bre sempre leal cidade de Coimbra nunca he alegre
rdadeyramente sinão com vossas alegrias.»

Dixi. (1)

Sobre as grandes causas de decadencia que actua-
m sobre Portugal durante o seculo XVI, as frequentes
stes que nos invadiam quasi periodicamente ajuda-
m á ruina d'este pobre povo. No *Regimento a bem da
ude publica,* dado por D. João III, a 27 de Septem-
o de 1526, se fala do decrescimento da peste. (2) Da
ste de 1526 fala o *Livro das Vereações de Coimbra;* (3)
a peste dos annos de 1527, 1528 e 1529 devastando
isboa e Santarem fala o celebre Amato Lusitano; (4)
sua grandeza conhece-se pela fuga do monarcha pa-

(1) Pela obsequiosa intervenção do meu patricio e amigo
pitão Jacintho Ignacio de Brito Rebello, obtivemos do Museu
itanico copia d'este importantissimo e desconhecido documen-
Aqui lhe prestamos um publico testemunho da nossa gra-
ão, apresentando-o como crédor de reconhecimento dos que
zam a boa litteratura.

(2) *Collecç. do Regim.* p. 53.

(3) *Fol.* 17 e 22

(4) *Curationum Medicinalium,* p. 719; apud Vieira de Mei-
es, *Epidemologia portugueza,* p. 238.

ra Coimbra; a esse tempo aí se encontrava Sá de Mi-
randa, por ventura occupando o logar principal na ve-
reação da cidade, por isso que a elle coube o fazer
discurso da recepção. Se estas provas não bastam, na
proprias obras do poeta encontramos allusões á pes
de 1527, quando a côrte fugiu acompanhando o r
de Almeirim para Coimbra.

A nobreza queixava-se da tristeza da vida em Coim-
bra, aonde ainda então não havia a Universidade, e sus-
pirava com saudade pelas caçadas na villa de Almei-
rim. Na Carta v, a Pero de Carvalho, Sá de Miranda
verbera esses fidalgos ingratos:

No logar onde me vistes
D'agua e de montes cercado
E d'outros males que ouvistes,
Tenho mais dias contados
De ledos, que não de tristes.

Isto que ora ouvis de mi
Não ouvireis lá de alguem,
Buscae, perguntae sem fim
No *desejado Almeirim*
No farto de *Santarem*.

Que guerra que lhe fizestes
A' terra que me criou.
De que tanto á lingua déstes
Porque? *que vos acoutou*
Da peste com que hi viestes.

Fostes mal agasalhados?
Certo, não que té as fazendas
Vos davam parvos honrados.

is porqûe? porque os privados
nheis longe vossas rendas?

. . . .

que eu *por parcialidade*,
em outro respeito digo:
a antiga e nobre Cidade
u natural, sou amigo
u porem mais da verdade. (p. 66. Ed. 1804.)

sta Carta de Sá de Miranda se conhece a ma-
, da fidalguia contra a cidade de Coimbra. Do
io dos fidalgos tambem fala Gil Vicente na
Almocreves, representada em Coimbra. Sá de
fala não movido pelo amor da sua patria, mas
mento de justiça contra os cortezãos ingratos,
envergonhar, diz que a ennobrece o tumulo
Affonso Henriques, lembra-lhe a sublime len-
lelidade de Martim de Freitas, e assim mos-
eza da vida palaciana na desejada *Almeirim*,
ta Santarem.

icente morava em Santarem, e vinha a Coim-
sentar as suas farças para distrahir a côrte,
leduz da petição contra os Almocreves caste-
ıe no seu regresso para casa, lhe levaram tu-
ganhava.

co passatempo da côrte eram as diversões sce-
sse anno representou Gil Vicente seis farças.
om João III, o Infante Dom Luiz, o infante
rique e o principe Dom João gostavam d'es-
mpo, como temos provado.

Como na peste de Florença alguns curiosos procuravam distraír-se do contagio ouvindo os engraçados contos dos jardins de Pampinea, D. João III fez-se acompanhar do seu poeta Gil Vicente, que no anno de 1526 e 27 representou diante d'elle a *Farça dos Almocreves*, a *Comedia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, e a *Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella*. Na farça parece que Gil Vicente allude a Sá de Miranda, o qual já n'este tempo tinha viajado por Veneza, Roma, Milão, Sicilia e Hespanha, como diz na Carta VI, a D. Fernando de Menezes. Diz Gil Vicente:

> Qu'em Frandes e Alemanha,
> Em toda França e Veneza,
> Que vivem por siso e manha,
> Por não viver em tristeza,
> Não he como n'esta terra;
> Porque o filho do lavrador
> Casa lá com lavradora,
> ....
> E os fidalgos de casta
> Servem os reis e altos senhores.
> De tudo sem presumpção,
> Tão chãos, que pouco lhes basta (1)

Porventura Gil Vicente estaria fazendo o elogio do poeta, que procurava evitar as grandezas da côrte, contentando-se com servir o rei, sem querer compartilhar as grandezas e honras de seu irmão Mem de Sá, que veiu a ser governador geral do Brazil. O quadro que Gil Vicente descreve *da vida de siso e manha*, que

(1) *Obras* de Gil Vicente, t. III, p. 220.

se levava em Veneza e França para não viverem em tristeza, está em completo accordo com o que diz Sá de Miranda na citada Carta:

> Vi Roma, vi Veneza e vi Milão
> ....
> Onde a vida em prazer desapparece.
> Quem se ali chega aos lanços, desatina,
> A primeira aventura, é a do siso,
> Que logo perde; tudo á banda inclina,
> Ali o saber, ali o brando aviso,
> As boas partes, todas quantas são
> Nobreza e parecer é tudo riso.

Vendo a estimação que se dava na côrte aos divertimentos dramaticos, seria talvez d'aqui que Sá de Miranda teve a primeira ideia de seguir a renascença italiana na renovação do theatro. Jorge Ferreira de Vasconcellos, que tambem frequentava a côrte, já n'este anno tentara a sua comedia *Eufrosina* em prosa; porém, conhecedor dos exemplares do theatro latino, inclinou-se mais para o genio hespanhol representado surprehendentemente na *Celestina* de Rojas, que imitava. Embora viesse a escrever muitos annos depois de 1527, é certo que Sá de Miranda, admirador de Plauto e de Terencio, não gostava da comedia no verso de redondilha, como francamente declara no Prologo da comedia dos *Estrangeiros*. (1)

Na *Comedia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, representada por Gil Vicente em 1527, em Coimbra

(1) *Historia do Theatro portuguez*, liv. III, cap. 3.

diante de D. João III, refere-se elle, quando ennumera as principaes familias da Beira, os Castros, Silvas, Silveiras, Sousas, Pereiras, Mellos, tambem aos *Menezes*:

> os *Menezes*
> Que foram e são mui claros varões:
> Na guerra são d'aço os seus corações
> E em tudo se mostram frol dos Portuguezes. (1)

Sá de Miranda era descendente dos *Menezes* por parte de sua mãe D. Philippa de Sá, neta de João Rodrigues de Sá de Menezes, de quem diz Sá de Miranda na Carta IV:

> Dos *nossos Sás* Coloneses
> Gram tronco, nobre columna.
> *Grosso ramo dos Menezes*,
> Em sangue e bens de fortuna,
> Que é tudo entre os portuguezes
>
> As letras que não achastes
> Vós as metestes na terra,
> A' nobreza as ajuntastes
> Com que d'antes tinham guerra.

A este mesmo João Rodrigues de Sá de Menezes diz Antonio Ferreira, na Carta VI, do livro I:

> Antigo pae das Musas d'esta terra,
> Illustre geração forte e prudente,
> Igual sempre na paz, sempre na guerra.
> *Viste-te já lembrar da tua gente*
> Viste-te dos extranhos invejado
> E vis-te ora *viver tão longamente.* (2)

(1) *Gil Vicente.* Obras, t. II, p. 136.
(2) Ferreira, *Poemas Lusitanos*, t. II, p. 20.

Gil Vicente remata a Comedia pelo elogio dos *Menezes,* como por um golpe dramatico, talvez por estar presente Sá de Miranda.

Pelo seu lado, o poeta moralista condemnava a liberdade com que Gil Vicente tirava das sagradas letras o elemento de todos os seus Autos hieraticos. O grande movimento da Reforma manifestava-se na Europa pela necessidade de traduzir os livros santos em lingua vulgar, e sobretudo pelas interpretações livres e francas a que o genio critico as submettia. Em Gil Vicente encontravam-se as ideias fundamentaes da polemica religiosa na Reforma, as indulgencias, o suffragio do Purgatorio, o uso da lingua vulgar nas cousas divinas. De que outro modo se poderá entender estes versos de Sá de Miranda:

> O que se não deve ousar
> A lêr, se em giolhos não,
> (Que graças para chorar)
> Torcem fazendo falar
> Ao som de sua paixão.
>
> Esquecidos do conselho,
> Podera dizer mandado,
> Sendo-o, porque foi vedado
> No santissimo Evangelho
> Aos cães não dês o sagrado. (p. 208, ed. 1677.)

Logo no principio do reinado de Dom João III succedera a queixa do Conde de Marialva contra o Marquez de Torres Novas, que declarava que estava casado clandestinamente com sua filha D. Guiomar, despo-

sada do principe D. Fernando. Dera-se o caso I
anno de 1522; decorreram nove annos, até que p
decisões dos canonistas e pela constante negação de
Guiomar, se decidiu o casamento do principe com
em 1531.

Sá de Miranda estava inteirado do successo, e é
suppôr que alludisse nos seus versos a esta intriga
laciana.

Dom Gonçalo Coutinho, falando das suas poesias
que versam «a maior parte d'ellas sobre casos part
lares que succederam na côrte em seu tempo, intro
zindo pessoas conhecidas d'aquelles que então vivi
de que ainda temos algumas tradições e vestigios d
vados a nós dos contemporaneos que o venceram
dias, e se houvera algum que fizera uma annota
d'isto, por ventura que fora bem agradavel historia.
Sendo os versos de Sá de Miranda cheios de allegor
aos acontecimentos do seu tempo, como lhe escapa
este escandalo, que se terminou em uma sombria cat
trophe? Dom Gonçalo Coutinho fala de uma Eclo
de Sá de Miranda, que lhe provocou as iras de uma p
soa muito poderosa, por causa da interpretação que
lhe ligava; e que não querendo explicar-se melhor,
poeta resolvera abandonar a côrte. Á Ecloga q
aponta dá-lhe o nome de *Aleixo;* mas como adiante mo
traremos é na Ecloga *Andrés,* que se encontram clar
allusões ao casamento do principe Dom Fernando.

Aqui se pode collocar logicamente a perseguição
Sá de Miranda, de outra forma incomprehensivel, q

se relata na *Canção a nossa Senhora,* aonde o poeta fala da sua prisão rigorosa:

Virgem, nossa esperança, um alto poço
De vivas aguas que continuo corre,
Em que se matam para sempre as sedes,
Não de Nembrot, mas de David a torre,
D'onde soccorro espero *a meu destroço*
Assi tão perseguido como vedes
De ferros carregado,
Um coração coitado
Chama por vós envolto em bastas redes
Umas sobre outras, porém signaes tenho
De ser do vosso bando,
Que a vós bradando por piedade venho. (p. 9. Ed. 1804.)

Esta Canção é imitada de Petrarcha, e por isso descobre-nos que só teria sido escripta depois do regresso de Italia. Se a primeira colleção dos versos de Sá de Miranda não fosse authentica, julgariamos esta Canção apocrypha, e talvez escripta pelo seu amigo Antonio Pereira Marramaque, Senhor de Basto, auctor de um livro contra os padres e de outro sobre a leitura da Biblia em vulgar, livros que sómente andaram manuscriptos, que mais tarde vieram a entrar no *Index* de 1624, e que foram causa da sua prisão nos carceres do Santo Officio. Na Ecloga *Andrés,* vê-se que Sá de Miranda se refere ao projectado casamento do Duque de Aveiro. N'esta Ecloga approxima o poeta a dissolução dos costumes da Italia com os da côrte portugueza.

Junto del *turbio* Tibre, que rebaños
Ay de Zagalas, mas que biven sueltas,
Que biven de doblezas e de engaños,
Palabras dulces en pençoña envueltas,
Con que a los moços, con que a viejos amos
Hazen que ciegos van dando mil bueltas (p. 65. Ed. 1677. —

Logo na sexta outava da Ecloga *Andrés*, parece que Sá de Miranda retrata o Infante Dom Fernando, que pela descripção de Damião de Goes se sabe que era muito dado ás letras e ao desenho. Approximando estas duas passagens se conhecerá melhor a intenção do poeta:

Pudierades passar la juventude
Como otros grandes Principes, andando
A passatiempos, y a la multitud
De sus plazeres, onde, como y quando;
Hizesseos más ermosa la virtud,
Ansi qual ella vá de flaco blando
Tan presto conocistes los affeytos
Y el falso resplendor de los deleytos. (Pag. 53.)

D'este mesmo principe diz Damião de Goes, na *Chronica de D. Manoel:* « assi na mocidade, como depois de ser homem feito, foi de bom parecer e bem disposto muito inclinado ás letras e dado ao estudo das Historias verdadeiras e inimigo das fabulosas, e por haver as verdadeiras trabalhava muito, de que eu sou testimunha, porque estando em Flandres, em serviço d'el-rei Dom João III, seu irmão me mandou pedir todalas as chronicas que se podessem achar escriptas de mão, ou imprimidas, em qualquer linguagem que fosse, as quaes

CAPITULO IV

O Dr. Antonio Ferreira

ssica de Ferreira. —Imita as comedias italianas, directamente das tragedias gregas. —Conhece mo se vê pelo uso que fez do verso solto. — A *Bristo,* representada na Universidade em 1558.— eatro classico e da eschola nacional.— *Magallio* o de Camões. — O Theatro dos Jesuitas. — Frei to Mayor estuda Gil Vicente. — Caracter da co- ;a na Renascença. — Relações entre a comedia nedia italiana. — As *hetairas* e as cortezãs. — O *is* e o fanfarrão. — Imitação da comedia em pro- se tentou reproduzir o iambo latino. — Exposi- edias do *Cioso* e *Bristo*.—A comedia motoria.— de Terencio imitados por Sá de Miranda e Fer- ıeatro tragico : traducção do *Agamemnon* de So- .555. — Traducções portuguezas de Seneca. — los amores de Inez de Castro em Coimbra. — 'eve a tragedia de *Inez de Castro*. — Plagiario *timosa* de Bermudez. — Opinião de Martinez la ılyse da tragedia de Ferreira.

ında o theatro classico não estava admit- ugal, escreveu Sá de Miranda, no seu pri- : «Estranhaes-me, que bem o vêjo, que o será? que entremez é este? foy grande apodaes já, *mas não hade falecer quem me* .) Competia ao Dr. Antonio Ferreira tor- ro este presentimento, pela sua completa ssica e pelo respeito por Sá de Miranda. 'eira conhecia perfeitamente a lingua gre-

ıgeiros, Prologo.

4

ga, como se vê pela traducção da elegia do *Amor per-dido* de Anacreonte, por outra de Moscho, e por alguns epigrammas da *Anthologia*. Os divertimentos escholas-ticos renovados na Universidade com a vinda de Bu-chanan para Coimbra, e o costume de escrever e falar em latim, abriram-lhe uma communicação directa com os monumentos do theatro classico. Ferreira ensaiou-se na Comedia e na Tragedia; a perfeição que attingiu n'esta fórma heroica da arte dramatica, prova que não se inspirou só da leitura de Seneca, como fizeram os tragicos do seculo XVI; foi á fonte genuina, estudou em Sophocles e Euripedes; porém na comedia não te-ve a mesma liberdade de espirito. A Comedia foi a sua primeira tentativa; contava apenas vinte quatro annos, quando escreveu a comedia de *Bristo*. Conhece-se que elle admirava todas as representações que se haviam feito na Universidade antes da sua tentativa: «n'esta Universidade... onde *pouco antes* se viram outras, que a todas as dos antigos ou levam ou não dão vanta-gem.» Qual a natureza d'estas comedias que Fer-reira tanto preconisa? Pela influencia que exerceram na comedia de *Bristo* se conhece, que eram imitações directas do theatro italiano; e que entre essas imita-ções se devem contar os *Estrangeiros* e *Vilhalpandos* de Sá de Miranda, como se deprehende d'esta passagem: «não falo nos que o seguiram *até agora em Italia,* pois *em nossos dias vemos n'este Reyno* a honra e o louvor de *quem novamente* a trouve a elle, com tanta differen-ça dos Antigos, quanta é a dos mesmos tempos.» Os

ımes e interesses das Comedias de Ferreira são os
nos da comedia erudita italiana; sempre o medo-
pezadello da invasão dos Turcos, sempre o galante
.sso, o fanfarrão, as alcayotas, e com uma accen-
ão ainda mais italiana, o que faz crêr que Ferreira
ez as traduzisse de algum d'esses escriptores da
ıascença. Se nos lembrarmos de que elle proprio
fessa, que escreveu a comedia de *Bristo* em ferias
tadas ao estudo, e *como cousa de poucos dias orde-
la,* vê-se que aos vinte quatro annos o mais que po-
ia fazer em tão curto periodo seria uma traducção;
mais, aí se fala constantemente dos Cavalleiros de
ıodes, e da Ilha antes de ser tomada, o que accusa
ıa comedia antiga, mais proxima d'esse facto passa-
em 1523, do que uma comedia original composta
ı 1553, quando já a opinião se agitava com outros
teresses.

O que levaria Antonio Ferreira a encetar a vereda
amatica seriam as festas que na Universidade de
oimbra se fizeram pela occasião do casamento do
incipe herdeiro Dom João com a infanta Dona Joan-
ı, filha de Carlos v. A preferencia pela fórma dra-
atica, abstraíndo da influencia exercida pelos passa-
mpos academicos, seria devida ao saber-se que o Prin-
pe Dom João era grande protector do theatro, e que
colhera a *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vascon-
llos. Antonio Ferreira celebrára o casamento do
rincipe Dom João com Dona Joana na Ode II, a sua
imeira composição em *verso solto*. Este facto, que nos

mostra a parte que tomara no regosijo publico, revela ao mesmo tempo quanto estava sabedor da litteratura italiana, e que teve conhecimento do celebre Trissino, que foi o primeiro que na Italia innovou o verso *sciolto*. Tem-se attribuido a innovação do verso solto a Rucellai, com quem Sá de Miranda tratou no tempo da sua viagem á Italia; mas o proprio Rucellai na dedicatoria do poema didactico *L'Api* a Trissino, lhe diz: «Vós fostes o primeiro que vulgarisou esta maneira de escrever em versos de lingua materna *sem rima*.» Sabe-se que a comedia de *Bristo* foi escripta por occasião das festas do casamento do Principe, porque Antonio Ferreira lh'a dedica como composta em seu serviço.

Pelo Prologo de *Bristo* conhece-se que existia uma grande lucta entre a *eschola nacional* e a *eschola classica*, sendo o primeiro campo de batalha o theatro. A tradição nacional não acabara em 1536 com a morte de Gil Vicente; outros adeptos o seguiram e propagaram a fórma popular do *Auto;* Affonso Alvares, Antonio Prestes, Chiado e muitos anonymos exploravam a veia comica servindo-se unicamente da redondilha. Os poetas sectarios da eschola italiana queriam a linguagem da prosa. Este combate começou antes de 1523; n'este anno escreveu Gil Vicente a farça de *Inez Pereira* para provar a «*certos homens de bom saber*» que tambem sabia inventar. No Prologo da Comedia dos *Estrangeiros,* que allude a successos de 1523, (tomada de Rhodes) condemna-se a fórma do *Auto*, e fala-se com uma compaixão despresivel da linguagem em

verso. Jorge Ferreira, procura abrigar a sua primeira composição dos censores malevolentos offerecendo-a ao principe Dom João, e pela sua parte Antonio Prestes sustenta a eschola nacional apostrophando no *Auto da Ave Maria* contra o grande interesse que se ligava aos livros e cousas de Italia. Quando Antonio Ferreira escreveu a sua primeira comedia, ainda a lucta entre o theatro classico e nacional estava accesa; no Prologo diz: «não extranharei o rir d'este, o murmurar d'aquelle, o praguejar d'aquelle outro. Com estes ainda se podia passar; mas ha ahi uns colericos tão arrebatados, que, *como acham uma cousa fóra do seu gosto, não querem soffrer as outras*, tão cegos na rasão, que lhes não lembra, que são os gostos diversos, e o que a elles não apraz, póde aprazer a outros. Com estes taes me não ponho em juizo, sómente sou aqui vindo pera outros a que a natureza deu as condições mansas, os juizos livres, as tenções bem inclinadas. Estes julguem se é vicio querer cada um seguir com suas forças as cousas que bem parecem, principalmente esta que antigamente foi tida em tanta conta.» E prosegue fallando d'aquelle que primeiro introduziu em Portugal a Comedia que renascera na Italia, trecho importante, que transcrevêmos e a que por vezes nos temos referido. Até que conclue: «Ora sendo a cousa em si tão boa, seguida de varões prudentes, authorisada pela antiguidade dos tempos, *e agora finalmente vista e approvada com egual consentimento e espanto n'esta terra,* não sei quem em boa rasão terá a mal quem a quizer se-

guir e mais com tão boa guia.» Por estas palav
conhece até aonde se prolongou a lucta que esta\
vada entre a comedia classica, introduzida por
Miranda, e o theatro popular dos continuadores (
Vicente. Como Sá de Miranda, tambem consic
os Autos populares informes e grosseiros; po:
diz, no citado Prologo de *Bristo:* «O Author t(
por grande honra satisfazer a poucos.» Ironia
gente, contra os que lisongeavam os ouvidos do
com a redondilha salgada e facil, e ás vezes obs
Pouco tempo antes, havia Camões escripto tambe
rante a frequencia da Universidade o seu Aut
Amphytriões, e talvez representado egualmente n
rias escholares; a tradição classica achava-se tratac
elle com uma falta do respeito que se impunha a
quanto era antigo, e ao mesmo tempo na fórma f
da redondilha de Gil Vicente. É natural que Fe
se referisse no principio do seu Prologo a Camões
então estava em caminho da India. O Visconde d
romenha, (1) acha na Ecloga III de Ferreira um
lusões que comparadas com a Carta ·IV de Berna
levam a crêr, que fosse Camões o poeta ali deprin
Eis os citados versos:

> Pastores, coroay, que vae crescendo
> Este novo poeta, de hera e flores;
> E *Magallio* de inveja estê morrendo
> Que a todos para si rouba os louvores.
> . . . .

(1) *Obras de Camões*, t. I, p. 515.

A quem, Sá, te ama, nunca Apollo negue
Seu divino furor, com que te cante,
E rompa-se *Magallio*, rompa e *cegue*
E de meus versos lá entre si se espante.
— Ó rustico *Magallio* sem brandura,
Nunca som doce em teus versos sôe,
Magallio peito de cortiça dura,
Todo o bom sprito atraz te deixe e vôe. (1)

Camões quiz-se deixar ficar atraz, e nas suas comedias continuou a seguir a eschola nacional com uma especie de acinte calculado, como quem tinha em pouco esses *bons spritos* que abraçaram cegamente a comedia italiana. N'esta lucta, o theatro nacional tinha de ficar vencido, porque a comedia classica achou logo uma grande sympathia entre os eruditos, os dignatarios e o partido clerical.

A Comedia classica era uma como composição aristocratica; assistiam a ellas, quando se representavam pelos escholares, os principes e altos personagens, que ás vezes desempenhavam alguma parte. Jodelle representou diante de Henrique II no palacio de Reims; o Cardeal Dom Henrique, successor de seu sobrinho Dom Sebastião, quando era ainda unicamente a suprema authoridade ecclesiastica de Portugal, mandou pedir a Sá de Miranda as suas Comedias para serem representadas na sua presença.

O Cardeal Infante seguia n'este gosto a educação jesuitica; de facto nos seculos XVII e XVIII, quan-

(1) *Poemas Lusitanos*, t. I, p. 168.

do as fogueiras da Inquisição tinham completamente abafado o genio nacional, a alegria, a expansão e por conseguinte a creação dramatica, foram os jesuitas os unicos que entre nós se entretinham a fazer representar pelos seus escholares as tragedias de Seneca, Plauto e Terencio, bem como a vida dos Santos dialogada em latim, nas grandes festas da Companhia. Abundam em todas as bibliothecas os exemplares d'este genero. Ás vezes os personagens eram allegorias e abstracções, como o *Supino*, o *Gerundio*, os *Preteritos*, os *Nominativos*, declamando em rotundos endecasyllabos versos syntaxicos, em que se debatiam as polemicas alvaristicas. «No seculo XVII e XVIII, diz Victor Fournel, foram principalmente os Jesuitas que recolheram este antigo uso, para o continuar, apropriando-o ao seu modo de educação. Tinham por costume, em certos dias, fazer representar a comedia aos seus discipulos sobre um theatro interior. A *Ratio Studiorum* auctorisava taes divertimentos com certas condições que não eram sempre strictamente observadas. Finalmente, outras congregações religiosas seguiam tambem o mesmo exemplo...» (1)

Francisco Soares Toscano, no *Parallello de Principes e Varões illustres*, traz uma anecdota do celebre theologo dominicano Frei Luiz de Souto Mayor, em que mostra quanto o frade se entregava á leitura de Autos e Comedias: «Frei Luiz de Souto Mayor, da

(1) *Curiosités théatrales*, p. 77.

Ordem dos Pregadores, Lente de Escriptura em Coimbra, e grande letrado e mui douto, e não menos nobre por geração... *lia ás vezes Autos portuguezes*, e que em particular um dia que tinha um de Gil Vicente na mão, (que em seus tempos foi muito celebrado,) lhe perguntaram que fazia? e para que lia semsaborias de Gil Vicente? Respondera a sentença do Poeta: *Aurum colligo ex stercore*. Dando a entender que n'aquelles Autos havia tambem sentenças e dittos de consideração que tirar e apprender.» (1) Esta predilecção de Frei Luiz de Souto Mayor, era um resto de amisade pela vida escholastica, que a austeridade canonica não tinha obliterado. Mas d'estes ensaios academicos que tanto contribuiram para a implantação do theatro da Renascença em Portugal, mais contribuiram para a sua decadencia quando de allegoria em allegoria vieram a descambar n'essa fórma insipida e esteril do *Elogio dramatico*.

O caracter da comedia classica da Renascença moderna conforma-se de tal modo com as creações gregas e romanas, que se não deve considerar a sua mutua homogeneidade sómente como uma reconstrucção erudita, mas com um resultado de um estado social da Europa do seculo XVI, analogo ao da sociedade grega no tempo dos soberanos macedonios, depois da perda da sua liberdade politica pela batalha de Cheronêa. Como Athenas, a Italia tambem estava florescente e

(1) *Parallel.*, p. 141.

rica, mas a vida burgueza já se não embaraçava com as invasões imperiaes e com as traições do papado; o seu cosmopolitismo, a descrença, e o egoismo de uma existencia sensual, constituiram um meio adequado para se transplantarem os typos da comedia grega e romana, como o parasita, o fanfarrão, o alcoviteiro e o escravo. Menandro secularisára a poesia grega, separando-a dos velhos symbolos theogonicos, e substituindo os dogmas por uma moral facil e de bom senso; na Europa moderna foi tambem esta tendencia secularisadora que fez lavrar repentinamente e por toda a parte a Reforma. Até em Portugal foi o theatro a unica fórma de arte que propagou as idêas de secularisação. Mas entre a comedia classica e a comedia da Renascença existe uma relação tradicional conservada pelos eruditos; é essa que procuramos fazer sentir. O resto do espirito heroico da Grecia, depois da batalha de Cheronêa não desappareceu totalmente; reconcentrou-se como um ultimo lampejo nos guerreiros vagabundos, que se tornaram, como os heroes depois da morte politica de Italia, simples *condottieri;* o bom senso e subtileza atheniense ficou nos burguezes sedentarios, que se riam das argumentações das escholas dos philosophos e rhetoricos, e procuravam tornar a vida uma commodidade agradavel. Os pequenos accidentes da vida social começaram a occupar mais as attenções; em vez da gloria calculava-se o interesse, em vez do assombro queria-se o riso. O amor perdeu a sombra de fatalidade e de contagio que atacava as

Saphos, as Pasiphes e Biblis, tornou-se um sentimento de egualdade humana, uma communicação, um motivo de sociabilidade; a Europa do seculo XVI depois de ter assistido ás *côrtes de amor* dos Provençaes e aos devaneios do mysticismo religioso, chegou a este mesmo estado sentimental na Renascença. A vida recatada da mulher atheniense era adoptada tambem pela burguezia; recolhida na obscuridade domestica, com uma educação bastante para dirigir o arranjo da casa, alheia ás preoccupações dos negocios publicos, a mulher mais perfeita era, segundo Pericles, a que menos désse que falar de si em bem ou em mal. (1)

É por isso que nem nos fragmentos das comedias de Menandro, nem nas comedias dos seus imitadores apparecem intrigas de amor com as donzellas athenienses; se essas situações se dão, nunca é por um meio normal, é sempre por uma perturbação das conveniencias sociaes em alguma *pervigilia,* ou porque a donzella se acobertou com a mascara de escrava ou de *hetaira*. Na comedia da Renascença, o typo da *hetaira*, rebaixou-se um pouco mais e tornou-se a *corteggiana,* typo que se encontra em todas as comedias do Sá de Miranda e Antonio Ferreira. Pela organisação da sociedade burgueza de Athenas que acabamos de vêr, é que se explica como a comedia grega se occupa sempre de relações entre mancebos e *hetairas;* as donzellas atticas continuavam a viver recatadas em uma respei-

(1) Ottfried Muller, *Hist. de la Litt.* grecque, t. 1, p. 368.

tosa domesticidade; as *hetairas*, geralmente estrangeiras ou libertas, tinham maneiras elegantes e uma certa educação para seduzir a mocidade; era a mulher publica sem a degradação e infamia da sociedade moderna. Os paes de familia não approvavam estes concubinatos; é então que os escravos se tornam confidentes, que entretêm as relações mal vistas, em que revelam a sua argucia, a indole interesseira, o seu genio nivelador e democratico. Ha uma *hetaira* que resiste; o escravo compadecido do mancebo põe-se em campo, e descobre a traça de a trazer aos braços do seu joven senhor. O parasita é outro typo original da comedia atheniense; na comedia da Renascença é o bobo feito cidadão depois da ruina da sociedade feudal, que se sente sem actividade industrial, e transporta à ociosidade da côrte para o seio da familia; expõe-se a todos os lances, á irrisão, a maus tratamentos, comtanto que o deixem comer sem trabalhar. Os poetas comicos tiraram immenso partido d'este typo, susceptivel de representar todos os interesses pela sua egualdade civil e ao mesmo tempo capaz de pôr em acção todos os recursos, de se prestar a todas as degradações pela escravidão da barriga. A este mesmo typo andava tambem junto o fanfarrão, o *miles gloriosus* da comedia romana, o cavalleiro da triste-figura, o *Espadachim* e *Matamoros* da comedia da Renascença, que se gaba das suas façanhas em Rhodes, e de centos de batalhas contra os Turcos; como o fanfarrão da comedia grega, é tambem enganado pelo parasita, como se vê na comedia de

Ferreira, em que *Bristo*, logra o soldado Montalvão e o Cavalleiro Anibal.

A comedia romana é fundada sobre estes moldes, não como uma imitação culta, feita segundo os principios litterarios, mas como uma cousa que se repete por *moda*, como qualquer monomania da actualidade. No principio d'este seculo, deu-se um phenomeno egual com o theatro francez do ultra-romantismo. Companhias de actores gregos andavam pelas cidades da Italia representando as comedias do Menandro, de Diphilos, de Philemon, na mesma lingua em que as representavam em Athenas e nas cidades gregas da Asia. Livio Andronico fez o mesmo que os escriptores da Renascença italiana: teve coragem para representar a comedia grega na lingua latina, do mesmo modo que os italianos na lingua vulgar. N'este phenomeno litterario não se deu nem a traducção das comedias gregas, nem a imitação; foram escriptas sob a influencia directa da civilisação grega, como hoje se acceita um divertimento parasiense. (1) A *comœdia palliata* é toda fundada nos pequenos interesses, na sociabilidade facil, nas relações politicas da sociedade atheniense no tempo dos dominadores macedonios. Plauto traduz e imita os comicos gregos, temperando a graça ao gosto romano, a desenvoltura substituindo a ironia attica; Terencio põe em pratica o costume dos comicos roma-

(1) Opinião de Ottfried Muller, *Hist. de la Litt. grecque*, t. II, p. 456. Seguimol-o n'esta interpretação.

nos, a *contaminatio*, fundindo em uma só duas comedias, como no *Eunucho* e nos *Adelphos*.

Quando começou a Renascença do theatro, representava-se na Italia as comedias de Terencio e de Plauto na lingua latina; foi preciso um esforço que só tem os periodos de innovação, para dar á comedia a linguagem vulgar. A Academia dos Rozzi de Senna escrevia as suas comedias nos dialectos populares. Estava dado o passo mais difficil; o espirito creava á sua vontade fazendo falar aos typos comicos greco-romanos a bella e pittoresca expressão da plebe, cheia de pragas, de anexins, de metaphoras caprichosas e de locuções intraduziveis. Com os olhos no theatro de Plauto e Terencio, não se atreviam os eruditos italianos a abandonar o verso usado pelos classicos; no servilismo da imitação debalde procuravam na poetica das linguas neo-latinas um verso que reproduzisse o iambico, que usaram os comicos latinos para a linguagem familiar. Boiardo experimentou a *terza rima;* Ariosto julgou approximar-se mais, empregando o endecassyllabo *sdrucciolo;* Alamani serviu-se do *sdrucciolo* de dezeseis syllabas; Trissino inventou para resolver o problema o *verso sciolto,* até que a final desesperaram da imitação e abraçaram a linguagem da prosa. A tradição antiga ficou quebrada; assim a comedia da Renascença tornou-se pouco a pouco popular. Machiavelli, Ariosto, o Cardeal Bibbiena fazem acceitar a prosa como a verdadeira linguagem do theatro classico. A *Calandria* é em prosa e imitada dos *Menechmes*

de Plauto; os eruditos no meio da sociedade burgueza do seculo XVI, reproduziam insensivelmente a comedia grega, do mesmo modo que os jurisconsultos italianos de seculo XIII fizeram renascer o direito romano, pela homogeneidade da vida social, que ajudava a comprehender a reconstrucção scientifica e artistica. Na comedia italiana o Parasita é o padre, o ambicioso que se mette em um banho para vir a ser cardeal. Nas côrtes desenvoltas de Leão X, de Urbino, de Carlos V, de Francisco I, de Henrique VIII, os escriptores dramaticos obedeciam á mesma exigencia que levava os comicos romanos a reproduzirem diante dos senadores a sociedade atheniense. O gosto pela antiguidade tornára-se uma moda, um fanatismo; o theatro era uma das fórmas da opulencia. Foram estas circumstancias que embaraçaram a manifestação do theatro nacional. A Hespanha libertou-se do theatro classico pelo seu catholicismo e pelas tradições cavalheirescas; a Inglaterra pelo seu genio saxonio exagerado e violento. Portugal não pôde mais libertar-se.

Pela exposição do enredo das Comedias de Ferreira, se conhece que ellas são traducções das primeiras comedias da Renascença italiana. Eis o entrecho da Comedia de *Bristo:* Leonardo e Alexandre são dois mancebos galanteadores que tem amisade, e que estão destinados por seus paes para casarem com as irmãs um do outro. Leonardo não quer obedecer á vontade de seu pae, e não estando disposto a casar com a irmã de Alexandre, apaixona-se por uma rapariga pobre,

chamada Camilia, que vive em companhia de sua mãe Cornelia. A primeira scena de *Bristo* começa pela confidencia de Leonardo a Alexandre, dizendo que não póde casar-lhe com a irmã, porque ama Camilia. Roberto, pae de Leonardo afflige-se immensamente ao saber esta resolução de seu filho. Alexandre, que a principio procurava dissuadir o amigo dos seus amores, para não desobedecer ao pae, logo que viu Camilia apaixona-se tambem por ella. N'isto apparece Anibal, Cavalleiro de Rhodes, typo completo de espadachim, que apesar de velho procura galantear tambem a Camilia. No meio d'estas pertenções dos dois namorados, Leonardo e o Cavalleiro de Rhodes, anda *Bristo,* typo masculino da Celestina hespanhola. Anibal é acompanhado sempre por Montalvão, soldado, typo de matamouros, é sempre enganado por Brísto. Este alcaiote promette ao cavalleiro levar-lhe a encantadora Camilia, e em vez d'ella, leva-lhe de noite uma mulher solteira chamada Licisca para enganal-o; são encontrados no caminho por Alexandre, que os polêa com pancadas. O namorado Leonardo casa com a recatada e pobre Camilia; o pae fina-se de tristeza por não o ter casado com a irmã de Alexandre, filha de Calidonio. N'isto volta da India Pindaro, muito rico, com seu filho Arnolfo; reconhece que sua mulher Cornelia se comportou sempre honestamente, e approva o casamento de sua filha com Leonardo. De pobre que era até ali Camilia, encontrou-se immediatamente rica, e para que a filha de Calidonio não ficasse sem noivo, casa com

Arnolfo, casando tambem Alexandre com a irmã de Leonardo. — Até aqui o enredo simples da comedia, difficil de comprehender entre tantos dialogos derramados e monologos discursivos. A comedia é visivelmente traduzida; ali se vê o anexim italiano: «Quantas mais leis, mais bulras, mais roubos, mais malicias. *Assi diz o rifão italiano.*» O typo do Cavalleiro de Rhodes, tambem não podia ser inventado por Antonio Ferreira; no seu tempo já não existiam esses Cavalleiros, que se chamavam de Malta. Os nomes dos personagens tambem nao são communs em Portugal: Bristo, Pinerfo, Calidonio, Licisca, Cornelia, Arnolfo são nomes privativos do theatro italiano. Apesar da difficuldade da leitura da Comedia de *Bristo,* ella é muito superior ás forças de um rapaz de vinte quatro annos, e pela sua extensão se vê que não podia ser ideada e escripta em poucos dias, como o confessa Ferreira. A segunda Comedia que escreveu, intitula-se *Cioso;* a scena passa-se em Veneza; os nomes dos personagens accusam positivamente um original italiano. Porcia, Octavio, Livia, Clareta, Ardelio, Janoto, Valerio repetem-se constantemente nas comedias italianas. Eis o entrecho do *Cioso:* Julio é um velho casado com uma menina chamada Livia; mas apesar de sua honestidade, tral-a sempre fechada, dizendo que a luz do sol se fez para os homens, e a da candeia para as mulheres; Livia tinha amado um mancebo portuguez chamado Bernardo, que viera viajar á Italia e se namorara d'ella em Veneza. Apesar d'este extremo rigor o cioso

Julio passava as noites na crapula; para Bernardo poder entrar em casa do cioso, arranjou-se-lhe a elle ficar fóra de casa uma noite com a *cortezã* Faustina. A scena de Julio recommendando a Bromia, cuvilheira, que não abra a porta a ninguem, nem mesmo a elle, é bastante engraçada. Julio partiu para casa da dissoluta Faustina, e Bernardo pouco depois veiu conversar ácerca dos seus antigos amores com Livia. Por uma desordem levantada em casa de Faustina, Julio voltou para traz; bateu á sua porta e Bromia vem á janella saber quem bate. Esta scena é engraçadissima, e ainda hoje de um grande effeito comico. (1) Emquanto Julio vae d'ali queixar-se a casa do sogro, Bernardo tem ensejo de saír dos braços de Livia, e ao outro dia Julio regressa ao seu lar, completamente mudado de genio, e d'ali por diante dá a sua mulher uma liberdade excessiva, não menos perigosa do que a antiga aperreação. A comedia acaba com este desfecho alegre, e com o reconhecimento de Bernardo, que um velho Aio Ignacio andava procurando, com seu irmão Octavio, que em pequeno fôra roubado pelos piratas, e vendido em Veneza por uns francezes. O typo d'este genero de Comedias partiu da *Calandria* de Bibbiena e da *Mandragora* de Machiavelli; Sá de Miranda mostra ter conhecido as comedias de Ariósto, que são a *Cassaria*, os *Suppositi* escriptas na sua primeira mocidade, a *Lena*, o *Nigromante* e a *Scholastica;* o typo do Doutor

(1) Acto IV, sc. 6.

Petronio, que Sá de Miranda accusa ser de Terencio, já imitado por Ariosto, e roubado por muitos authores, encontra-se na *Trinuzia* de Fierenzuola, o doutor Rovina, tambem imitado da *Calandria* de Bibbiena. Na Comedia de *Cioso,* á maneira das comedias italianas, Ferreira fala nos Turcos, nos reconhecimentos de crianças roubadas pelos piratas, que se encontraram homens; e na palavra *cortezã*, com que define o typo de Faustina, accusa um original italiano, porque na nossa lingua não tem o mesmo sentido que no francez *courtisane* ou *corteggiana*. Na Comedia de *Bristo* fala nos cavalleiros de Rhodes, no cêrco, na tomada da ilha, nas façanhas militares, logares communs da comedia italiana; os typos de parasita, de valentão, de alcoviteiro, de velho aio, de galanteador, não são da sociedade portugueza, monotona e taciturna, nem tambem tirados da comedia classica. Nas comedias de Ferreira não se allude á classe sacerdotal, com a graça mordente dos exemplares italianos, que Sá de Miranda seguia. N'este tempo já a censura trabalhava, e estava em elaboração o tremendo *Index Expurgatorio* de 1559, com plena acção sobre Portugal e Hespanha. Ferreira teve menos liberdade. As suas comedias não exerceram influencia directa no theatro portuguez, porque ficaram manuscriptas até ao anno de 1622, em que o impressor e livreiro Antonio Alvares as imprimiu em Lisboa. As duas comedias estavam perdidas, e longos annos as procurou debalde o citado livreiro. Ao cabo de muitas investigações appareceram na Livraria de Gaspar

Severim de Faria, que as prestou para se reproduzirem, sendo por este motivo a elle dedicadas. Apesar de seguir o gosto italiano, Ferreira procurava classificar a sua imitação ou melhor traducção segundo as regras do theatro classico. De *Bristo*, diz elle: «A comedia é *mixta*, a mór parte d'ella *motoria*, fundada nos acontecimentos do mundo, que commumente correm.» Para definirmos estas variedades da comedia antiga, em cujos moldes Ferreira fundiu a sua composição, servir-nos-hemos das palavras de um escriptor que versou o theatro de Terencio.

Leonel da Costa, descreveu-nos assim a comedia antiga: «a qualidade da comedia era de tres maneiras: *Stataria*, *Motoria*, e *Mixta*; na *stataria* se tratava de cousas quietas e graves; na *motoria* de cousas turbulentas e de zombaria; e na *mixta*, porque participava de uma e de outra, se tratava de cousas graves e juntamente de zombaria; e para declaração da qualidade da comedia se tocavam estas frautas: quando se tocava a dextra ou direita sómente, denotava que a comedia era *stataria*, isto é, grave e repousada, e quando a sinistra ou esquerda, mostrava que era *motoria*, isto é, turbulenta e de zombaria; e quando ambas juntamente se tocavam, mostrava que a comedia era *mixta*, etc.»

Pelo caracter que Ferreira assignou á sua comedia, todos os criticos se fiaram e tomaram estas composições como dignas de emparelhar com as de Plauto e de Terencio; porém a fórma *motoria* ou *mixta* não encobre para nós a servidão em que no seculo XVI es-

tavamos para com o theatro italiano, sobre tudo na comedia em prosa. A grande analogia que se dá entre o enredo das Comedias do *Cioso* e *Bristo*, com os *Vilhalpandos* e *Estrangeiros*, de Sá de Miranda, que em 1553 ainda não estavam publicados, basta para revellar a existencia de um modêlo commum, que ambos seguiram.

A tragedia classica fez-se conhecida em Portugal, muito antes do apparecimento da *Castro* de Ferreira poder exercer alguma influencia; a tragedia de *Agamemnon* foi traduzida em portuguez no meado do seculo XVI, por Anriques Ayres Victoria, com o titulo: *Tragedia da Vingança que foi feita sobre a morte de El-Rei Agamemnon, tirada do grego em linguagem troada;* impressa em Lisboa em 1555, por Germão Galhard. Todos os criticos concordam em que a tragedia classica renasceu por influencia das tragedias de Seneca, que se representavam nas academias litterarias e Universidades da Europa; em Coimbra, onde Buchanan introduzira este divertimento escholastico, imprimiu João Barreira em 1560 a traducção do *Hercules Furens*, e do *Medêa* de Seneca. (1) O Doutor Antonio Ferreira, pela sua bella traducção da ode o *Amor perdido* de Anecreonte, deu prova que se inspirou directamente da fonte pura dos tragicos gregos. Vimos que as tragedias de Seneca existiam na Livraria de D. Affonso V;

(1) Estas tres versões portuguezas do seculo XVI encontram-se na Bibliotheca Nacional, de Lisboa.

em 1531 citava João de Barros a primeira e :
tragedia de Seneca: «Seneca na *Tragedia qu*
nome a este logar, dizendo: Nunca mais torn
mundo aquelle que entrou nos infernos. E por
quem sam estes que lá entram, na *primeira*
disse: Certo logar tem os condemnados.» (1)
gedia primeira intitula-se *Hercules furioso*, e a
Hypolyto, justamente aquellas que Azurara ci
mo lidas na livraria de D. Affonso v. (2) A t
antiga encontrava certa sympathia entre os (
catholicos, por causa da piedosa fraude dos jud
lenistas que entre os versos de Eschylo e de So
intercalavam hemistichios com ideias da revel:
Jehovah e da theologia christã. Tertuliano in
tava o *Prometheu* de Eschylo como uma repres
vaga da Redempção, em que o côro dos Oceani
as Filhas de Jerusalem. Na sociedade séria e i
da dos primeiros seculos dos tempos modernos,
tro começou pela fórma tragica; a mais antiga
xão de Christo, attribuida a S. Gregorio Nazi:
é formada de hemistichios da *Hecuba*, da *A*
cha e da *Medêa*. A *Suzana* e a *Sahida do Egypt*
bem antiquissimas, têm a fórma tragica. Esta
nio em elaboração; faltava o concilio da arte f
Brunelleschi para decretar o triumpho das forn
sicas; quando se proclamou a Renascença, a t

(1) *Ropica*, p. 177, ed. 1870.
(2) Vid. Supra, cap. I, p. 5.

grega achou em todos o desejo de realisar o ideal antigo. Cêdo chegou a Portugal esta influencia.

Vimos como Ferreira não teve originalidade nas comedias que escreveu; aonde a sua cultura classica se mostra é no genero tragico, em que, primeiro do que ninguem, se serviu das fórmas da poetica grega para celebrar os successos da sociedade moderna. É verdade que Trissino, antes de Ferreira, escrevera a *Sophonisba*, mas que importa, se a verdadeira invenção da tragedia da Renascença estava em comprehender o que havia ainda de heroico na vida social do mundo moderno. É a Ferreira a quem compete esta gloria, muito mais do que a de ter appresentado a primeira tragedia regular, no theatro europeu. (1) Causas complexas despertaram em Ferreira a comprehensão do ideal antigo; primeiramente, o grande conhecimento da lingua grega, que fez com que não seguisse a imitação de Seneca, como os outros tragicos do seculo XVI, ficando por esse facto muito superior a elles todos; segundo, a pratica da scena nos divertimentos escholares, aonde se representava em latim e grego no proprio original antigo, e em que elle talvez tomou parte como actor; por ultimo a existencia de uma lenda nacional encantadora e triste, pela qual todos se apaixonam, a morte de Inez de Castro, que elle ouvia cantar

(1) Raynouard, *Journal des Savants*, julho de 1824, p. 424; Patin, *Eschile*, p. 161; Ferdinand Denis, *Theatre européen*, 1835; Sismondi, Sané, etc. elogiam-no por este motivo.

nos romances populares das margens de Mondego (1) e que já Garcia de Resende versificára em mimosissimas redondilhas, bastante vulgares depois de 1516. (2) Quando Camões, celebrando essa tradição nas suas mais bellas estrophes da epopêa nacional dizia:

As filhas do Mondego, a morte escura
Longo tempo chorando memoraram, etc.

o Padre Dom Marcos de Sam Lourenço, em 1633, entendia pelas *filhas do Mondego* as moças de cantaro e as lavandeiras da borda do rio que choravam a morte de Inez de Castro, nos seus romances, do mesmo modo que se cantava em Castella quando se deu a morte de Alvaro de Luna.

Este facto é importantissimo, e mostra-nos como a tradição é o elemento original e fecundo do theatro. O assumpto de *Inez de Castro*, como a tradição mais popular da nação portugueza, é aquelle que tem sido mais vezes tratado pelos nossos escriptores dramaticos, não por falta de outros successos, mas como orientação, todas as vezes que tentaram dar ao theatro portuguez um caracter nacional. Tanto Ferreira como Camões inspiraram-se directamente dos cantos populares, e quando em 1572 appareceram os *Lusiadas*, ainda a tragedia *Castro* estava inedita, e só em 1577 é que apparecia no theatro hespanhol o roubo de Bermudez.

(1) Juromenha, *Obras de Camões*, t. I, p. 323 a 328. — Vid. *Cantos populares do Archipelago açoriano*, n.° 59.
(2) *Cancioneiro geral*, fl. 221. — *Floresta de Romances*, p. 3.

Não podemos entrar desassombradamente no estudo da *Castro* de Ferreira, sem deixarmos por uma vez discutida a questão da sua originalidade e prioridade.

Tendo sido publicadas em 1598 as poesias de Antonio Ferreira, e apparecendo no theatro hespanhol uma tragedia publicada em 1577, sobre o mesmo assumpto da morte de Inez de Castro, os espiritos sem critica proclamaram logo a celebre tragedia portugueza como um plagiato da hespanhola. Assim estava derrocada a prioridade do apparecimento da verdadeira tragedia classica em Portugal. Passado este primeiro assalto da novidade, os factos restabeleceram a verdade, restituindo á *Castro* de Ferreira a sua inteira e verdadeira gloria. O Doutor Antonio Ferreira, morreu em 1569, oito annos antes da publicação da tragedia hespanhola *Nise lastimosa*, de Antonio da Silva, pseudonymo de Frei Jeronymo Bermudez; seu filho e editor das suas obras, diz: «Esteve este livro por espaço de quarenta annos, assi em vida de meu pay, como depois do seu falecimento, offerecido por vezes a se imprimir, e sem se entender a causa que o impedisse não houve effeito.» (1) D'onde se conhece que em 1558 já o livro das poesias de Ferreira estava prompto para a impressão, isto é, que a tragedia *Castro* estava já, pelo menos havia 19 annos escripta antes da *Nise* de Bermudez. Este religioso, natural da Galliza, resi-

(1) Ediç. de 1598, Dedicat. ao Principe Dom Philippe.

diu por algum tempo em Portugal; é provavel ter aqui communicado com Ferreira, ou por outra qualquer via obtido o manuscripto da *Castro*, que modificou e na maior parte traduziu. Pelo confronto das duas tragedias, a do Ferreira appresenta todas as qualidades de uma concepção original, e a de Bermudez resente-se de uma imitação reflectida, de uma perfeição sustentada emquanto tem modêlo a que se encoste, como se confirma na continuação intitulada *Nise laureada*, mediocre e imperfeitamente concebida. Para este processo da restituição da prioridade da *Castro*, de Ferreira, transcreveremos para aqui as palavras do sabio hespanhol Martinez la Rosa, como juiz insuspeito de patriotismo:

«A primeira tragedia de Bermudez, intitulada *Nise lastimosa*, versa sobre o interessante argumento de Dona Inez de Castro; tam bello e proprio para a scena, que em todos os tempos e nações tem logrado merecidos applausos. Disputa-se porém se foi o citado auctor hespanhol ou o portuguez Antonio Ferreira, o que o reduziu á primeira fórma dramatica; pois as tragedias de um e outro se assemelham tanto, que parece indubitavel que um d'elles se aproveitou de alheio trabalho. Mas de ambos qual seria? Direi o que me parece ácerca d'esta questão sem engolfar-me n'ella, sempre com lhaneza e lisura: a *Nise lastimosa* imprimiu-se em Madrid em 1577, e tambem se sabe que já estava escripta de dois annos antes; e a tragedia portugueza, intitulada *Castro*, não se imprimiu senão mais de vinte an-

nos depois, em 1598; porém como o auctor d'esta ultima tivesse morrido muito tempo antes (em 1569) é evidente que antes d'essa época estava escripta a sua obra, postoque tardasse a publicar-se. Consta além d'isso, que o monge Bermudez, gallego de nação, estivera algum tempo em Portugal; poderia naturalmente ter tratado aí com um humanista de tanto nome como Ferreira; e ainda que pudesse disputar-se qual d'elles mostrou ao outro a sua composição manuscripta, alegando-se em favor do hespanhol a antecipação em publical-a, devo manifestar de boa fé, que cotejando-as entre si, me parece se descobre na portugueza o verdadeiro original.

«Mas nem por isso deixa de merecer a obra de Bermudez que se examine com particular attenção, já pelo merito que em si encerra, já pela época em que appareceu; indicando rapidamente, ao analysal-a, as differenças de alguma monta que se acham entre a tragedia hespanhola e a portugueza, pois na totalidade não é mais do que uma traducção da outra, segundo me parece, feita quasi sempre com rigorosa sujeição, e as mais das vezes com singular acerto.

. . . .

«A *exposição* (que enche a metade do acto primeiro) é o que mais distingue uma da outra tragedia; na portugueza, expõe-se o argumento por meio de um dialogo entre D. Inez e sua Ama, um tanto largo e prolixo a principio, mas cheio depois de mil bellezas, de affecto e de ternura; a infeliz amante mostra-se

n'aquelle dia mais alegre, e esperançada do que nunca; apezar d'isso descobre-se no seu coração um fundo de melancholia, e tambem se desprendem involuntariamente algumas lagrimas dos seus olhos. O poeta aproveita-se d'esta situação para inteirar indirectamente os espectadores do amor do principe, da união que estreita os dois amantes, e dòs obstaculos que se oppõem a ella.

«A *exposição* da tragedia de Bermudez é menos sagaz e artificiosa; verifica-se por meio de um monologo, cansado e largo em demasia, no qual o Infante se queixa de sua ausencia, e dá parte aos espectadores da sua paixão, dos seus inconvenientes e perigos; advertindo, que esta scena com que principia o drama hespanhol é cabalmente a mesma que se acha identica no quinto acto da tragedia portugueza. Porque se resolveria Bermudez a tão grave mudança? Não ha que duvidar que com isso peorou a exposição do drama, fazendo-a menos natural e interessante; teve provavelmente em vista um intuito louvavel, e que muito abona o seu talento dramatico. Apresentando Ferreira o Infante em Coimbra, e trazendo-o á scena no momento em que sae Dona Inez, *parece extranho nunca se encontrarem juntos os dois amantes*; (1) e só no acto terceiro teve o poeta o cuidado de alludir á ausencia do principe (ao lamentar-se a sua amada da soledade

(1) No *Bosquejo da Historia da Poesia e lingua portugueza*, Garrett repetiu esta mesma censura: «não haver uma scena em que se encontrem Pedro e Inez..» p. 188, ed. 1867.

em que a deixou) para conseguir que d'este modo pareça verosimil que se trame e se execute a morte de Dona Inez, sem que possa o seu Principe acudir-lhe. Porém na tragedia hespanhola o curso da acção mostra-se mais natural e facil, logo desde o principio se sabe que está ausente o Infante; até ao acto terceiro não apparece em scêna Dona Inez de Castro; e assim se appresenta como mais natural que ambos se vejam, e que Dom Pedro nada possa fazer em seu favor; por isso só depois de effectuada a morte da amante é que regressa a Coimbra e sabe da sua desgraça.

«Tanto em uma como em outra tragedia acaba o primeiro acto com um dialogo entre o Principe e o seu Secretario que trata de dissuadil-o da sua paixão, mostrando-lhe todos os inconvenientes e perigos, que tornam cada vez o amante mais obstinadamente apaixonado. Vê-se pois, que desde o principio fica a acção tramada, e começam os espectadores a temer os resultados de uma paixão fogosa, e rodeada de tamanhos riscos.

. . . .

«No côro do primeiro acto dá-se uma differença muito notavel entre uma e outra tragedia: na de Ferreira, ha côros bellissimos, especialmente o primeiro, em que se celebram os bens e doçuras do amor, seguindo-se depois outro em que se lamentam os seus males, se relatam as ruinas de imperios que ha causado, e se termina alludindo destramente á paixão do principe. Bermudez elliminou a primeira d'estas com-

posições, não sei com que motivo, a não ser porque julgasse que convinha melhor a uma tragedia d'esta classe, reduzir-se a appresentar o Amor como causador de males e estragos; fosse pelo que fosse, contentou-se em tomar do seu modêlo alguns pensamentos ficando muito longe de egualal-o, e o que peor é, que não reparou em um escôlho que tinha diante. Na tragedia de Ferreira a acção do primeiro acto passa-se em Coimbra; por isso parece natural que se mostrem as filhas d'aquella cidade, que são as que formam o côro; não póde dizer-se o mesmo da tragedia de Bermudez, porque n'ella não póde admittir-se que cante o mesmo côro em Coimbra, onde está desde logo D. Inez, e na paragem onde no principio se apresenta o Infante, que se suppõe ausente..

«...o primeiro côro da tragedia de Ferreira mostra mais gala poetica, mais alento e louçania.

«No acto segundo da *Nise lastimosa* de Bermudez, o que ha de mais notavel, talvez em toda ella, é o côro com que termina o segundo acto; côro em que algumas estrophes são inferiores ás do poeta portuguez...»

«No acto terceiro traz Bermudez tambem o sonho fatal de Inez: A narração do sonho, da tragedia portugueza é tambem muito formosa, e offerece duas circumstancias que talvez não devera ommittir ou variar o poeta castelhano. Parece-me mais poetico que D. Inez sonhe ter visto aquellas feras,

> estando só n'um bosque
> Escuro e triste, de uma sombra negra
> Coberto todo... (1)

do que em uma *sala;* e tambem creio mui bello o imaginar que vinha contra ella um leão, o qual logo se amansava e retrocedia (alludindo ao que aconteceu logo com o Rei,) e que foram depois uns lobos que a despedaçaram com as suas garras.» Aqui dá Martinez la Rosa a superioridade ao original de Ferreira.

«Na tragedia portugueza está manejado com mais arte o final do quarto acto; os conselheiros partem a dar a morte a D. Inez, e o Rei fica alguns momentos em scena, em que o côro o faz arrepender da sua resolução, e se lamenta dos males que já prevê, dizendo ao monarcha porque não ouve as queixas da innocente e os choros dos seus filhinhos. Assim, parece melhor preparado e mais verosimil que depois d'aquelle breve espaço se supponha succedida a morte de D. Inez e se ouçam as lamentações do côro.

Do acto quinto diz: «Não sei porque n'este logar omittiu Bermudez uma circumstancia interessante e poetica, que se acha no fim da relação, na tragedia portugueza:

> Abraçada c'os filhos a mataram,
> Que inda ficaram tintos do seu sangue.

(1) Ferreira, *Castro*, act. III.

«Sabida já a morte de Dona Inez, todo o restante do dramá se reduz (em Bermudez) a lamentações do Principe, as quaes, como era de temer, sôem cambar para affectadas e declamatorias, diminuindo a impressão delorosa causada pelo triste successo; porém ás vezes o poeta hespanhol imitou com muito acerto a rapidez e vehemencia com que Ferreira pintou formosamente em algumas passagens o furor e desordem com que se exprimem as paixões em seu delirio.»

Frei Jeronymo Bermudez escreveu uma segunda tragedia sobre Inez de Castro, em que trata da sua coroação depois de morta, e da vingança de Dom Pedro. Martinez la Rosa tira do modo como a *Nise Laureada* está escripta, argumento para provar a originalidade de Ferreira, do mesmo modo que as *Sergas de Esplandian* de Garci Ordonho de Montalbo, mostram que elle era incapaz de ter escripto o *Amadiz de Gaula:*

«A segunda tragedia de Bermudez é tão inferior á primeira, que até tem augmentado os motivos de suspeitar que realmente o poeta castelhano teve algum exemplar diante dos olhos para uma d'ellas, e se extraviou quando para a outra lhe faltou modelo.

«Para cumulo de desacerto, mostrou na *Nise Laureada* um immoderado uso de galas poeticas, e até quiz aprimorar-se na versificação variando-a sem tom nem som... E como se não bastasse tão importuna ostentação, quiz tambem aguçar a subtileza do seu engenho, apresentando varios adornos e arrebiques frivolos e pueris, conhecidos em Hespanha no seculo XV,

abandonados á primeira no reinado do bom gosto, e outra vez restabelecidos depois quando se exagerou a corrupção e estrago: falo dos *encadeados* e *eccos*, muito mais improprios e absurdos nas composições dramaticas, do que em nenhuma outra.» (1)

Extractámos esta sentença imparcial de Martinez la Rosa, como decisiva e cortando para sempre a questão da originalidade da *Castro* de Ferreira, inconcussa, diante dos argumentos da chronologia. Da imitação, ou melhor, traducção de Bermudez, se deduz a grande influencia do theatro portuguez em Hespanha, aonde os Autos de Gil Vicente chegaram a ser imitados por Lope de Vega, e aonde correram ainda manuscriptos, como se deprehende da prohibição da Tragicomedia *Amadis de Gaula*, no Index de 1559, tendo ella apparecido sómente muitos annos mui tarde. O assumpto tragico de Inez de Castro era sympathico ao genio hespanhol, e outra vez o vemos tratado por Luiz Vellez de Guevara no seculo XVII.

A *Nise Lastimosa*, de Jeronymo Bermudez, é a *Castro* de Ferreira, alterada levemente na disposição dramatica, e na maior parte traduzida do verso portuguez para hespanhol. Tomemos ao acaso a abertura do terceiro acto, do sentidissimo monologo de Inez, e vejamos as liberdades que Bermudez soube tomar:

(1) *Obras poeticas y litterarias* de D. Francisco Martinez la Rosa, t. I, p. 45 a 56, da collec. Baudry.

Nunca mas tarde para mi que agora
El sol hirió mis ojos con sus rayos:
¡O sol claro y hermoso, como alegras
La vista que esta noche yo perdia!
¡O noche escura, cuanto me duraste!
En miedos y en assombros me trajiste,
Tan tristes y espantosos que creía
Que alli se me acababan los amores,
Alli de esta alma triste los afectos,
Acá empleados. ¿Y vosotros, hijos,
Mis hijos tan hermosos, en quien veo
Aquel divino rostro, aquelles ojos
De vuestro caro padre, aquella boca
Tesoro peregrino, mis amores,
Quedabades sin mi?...
¡O sueño triste, cuanto me assombraste!
Tiemblo aun agora, tiemblo (¡Dios nos libre!)
De tam mal sueño y de tan triste agüero:
En mas dichosos hados Dios le mude.
Primero crecereis, amores mios,
Que de me vêr que lloro estais llorando,
Mis hijos tan queridos, tan hermosos;
En vida quien os ama y teme tanto,
¿En muerte que hará?... Mas vivereis
Y crecereis primero, y estos ojos,
Que agora os son de lagrimas arroyos,
Dos soles os seran cuando con elles
Os vea rutilantes y gallardos
Correr por esses campos dò nacisteis,
Delante vuestro padre, en muy lozanos
Caballos, á porfia cual primero
El rio passará a vêr vuestra madre:
Dos soles os seran cuando con elles
Os vea rutilantes e gallardos
Cansar las fieras, y mostrar tal brio
Que amigos os adoren, y enemigos
De vuestro padre tiemblen. Esto vean
Mis ojos; vean esto, y luego vengan
Por mi mis hados: aquel dia venga
Que ya me está esperando; en vuestros ójos
Hincaré yo mis ojos, hijos mios,
Mis hijos tan queridos; vuestra vida
Por mia la tendré, cuando esta acabe.

É bella esta situação, mas que distancia e pureza
sentimento separa o original da tragedia de Fer-
ra, escripta sob a inspiração immediata. Nos versos
panhoes conhece-se o esforço da traducção; na fór-
portugueza acha-se a espontaneidade e liberdade
rimeira concepção:

Nunca mais tarde para mim, que agora
Amanheceu. Oh Sol claro, e fermoso
Como alegras os olhos, que esta noite
Cuidaram não te vêr! oh noite triste!
Oh noite escura, quam comprida foste!
Como cansaste esta alma em sombras vãs!
Em medos me trouxestes taes, que cria
Que alli se me acabava o meu amor,
Alli a saudade da minha alma,
Que me ficava cá: e vós meus filhos,
Meus filhos tam fermosos, em que eu vejo
Aquelle rosto, e olhos do pay vosso,
De mim ficaveis cá desamparados.
Oh sonho triste que assi me assombraste!
Tremo, ind'agora trémo. Deos afaste
De vós tam triste agouro. Deus o mude
Em mais ditoso fado, em melhor dia.
Crescereis vós primeiro, filhos meus,
Que choraes de me vêr estar-vos chorando;
Meus filhos tam pequenos! ay meus filhos,
Quem em vida vos ama, e teme tanto,
Na morte que fará? mas vivireis,
Crescereis vós primeiro, que veja eu
Que pisaes este campo em que nascestes,
Em fermosos ginetes arrayados,
Quaes vosso pay vos guarda, com que o rio
Passeis a nado a vêr esta mãy vossa:
Com que canseis as feras: e os imigos
Vos temam de tam longe, que não ousem
Nomear-vos somente. Entam me venham
Buscar meus fados: venha aquelle dia
Que me está esperando: em vossos olhos
Ficarei eu meus filhos: vossa vida
Tomarei eu por vida em minha morte.

Este simples paradigma basta para se vêr por aqui a differença do original portuguez para a traducção de Bermudez; (1) as differenças do enredo, ja ficaram apontados por Martinez la Rosa, e embora a versificação de Ferreira seja menos esmerada, é mais ingenua e pittoresca, fala n'ella mais a linguagem da natureza; emfim tudo accusa na *Castro* uma concepção primordial. Muitas são as tragedias portuguezas sobre este mesmo assumpto, bem como francezas, inglezas e allemãs; em todas ellas falta o genio shakespeariano para deixar falar a natureza livre, e não amaneirada pelas influencias academicas.

Antonio Ferreira escreveu a sua *Castro*, quando muito, em 1558, como se deprehende do Prologo da edição dos seus versos, feito por Miguel Leite Ferreira, seu filho, em 1598, vivendo Ferreira ainda onze annos depois de ter escripto a *Castro*. Durante os onze annos que Ferreira conservou na sua mão esta tragedia inedita, foi ella lida por muitos poetas, que falaram na desditosa Inez, antes de ser publicada. Bernardes, na Carta II, *ao Doutor* Antonio Ferreira, isto é, depois de 1555, tempo em que saíu da Universidade, fala na tragedia *Castro*, alludindo aos *córos*, que desde logo se tornaram afamados pelos seus conceitos moraes:

(1) As tragedias *Nise Lastimosa* e *Nise Laureada* podem vêr-se no *Tesoro del Theatro español, desde su origen hasta nuestros dias*, por D. Egenio Ochoa, t. I. Baudry, Livraria européa.

Outros conselhos dás na triste historia
Da triste *Dona Inez*, outras lembranças
Dignas de fama cá, no céo de gloria.

A impressão que Bernardes recebeu da leitura da *Castro* foi profunda, porque em outra occasião louva Antonio Ferreira por têl-a escripto:

Se Dona Inez de Castro presumira
Que tinha o largo céo determinado
Ser o seu triste fim tão celebrado,
O raro engenho da tua doce lyra;

Inda que de mais duros golpes vira
C'o seu tão brando peito traspassado,
Do corpo o triste sprito desatado
Ledo, d'esta baixeza se partira.

Alegre-se no céo, pois que na terra
O *seu nome* por ti será famoso,
O qual já não lembrava em Portugal.

O teu estylo fez á morte guerra,
Oh Dona Inez ditosa: oh tu ditoso,
Que dando vida, ficas immortal. (1)

Por este soneto conhece-se que a tradição dos amores de Inez de Castro estava completamente esquecida entre os poetas cultos, que não davam ouvidos aos cantos populares. Não reproduzímos ociosamente o soneto de Bernardes; temos em vista por meio d'elle provar que Ferreira vulgarisou pela leitura a sua *Cas-*

(1) Soneto xciv; *Flores do Lima*, p. 63.

tro, e que por este facto positivo se explica o modo como o monge Frei Jeronymo Bermudez teve conhecimento da tragedia, e obteve, talvez por consentimento expresso, o traduzil-a para hespanhol. Em 1558 morrêra Sá de Miranda, chefe da eschola italiana em Portugal, e logo nos versos de Bernardes se acha a tendencia de arvorar Ferreira em mestre de todos os adeptos da eschola. Vindo Bermudez, tambem poeta e erudito, a Portugal, nada mais coherente do que o querer tratar de perto o homem que occupava então a primeira posição litteraria. Ferreira respondeu a Bernardes, com outro soneto, cheio de modestia, digna da sua bella alma:

Bernaldes, cujo sprito Apollo spira,
Volve teu doce verso, *a mim mal dado*
Ao grande objeito teu, etc.

Inda onde quer que está, chora e suspira
O triste Infante, *ao ver tão mal chorado*
Seu doce amor, etc. (1)

Por este mesmo tempo (1558) achava-se Camões desterrado em Macau, escrevendo o eterno poema dos *Luziadas*, e recompondo pela saudade dos seus amores e pelas recordações da vida da Universidade, a lenda de Inez de Castro com que formou o trecho mais sentido da poesia dos povos modernos. Ambos estes ge-

(1) Este soneto, que vem nas *Flores do Lima*, p. 64, ediç. de 1770, differe do soneto XXIV da II parte, que vem nos *Poemas Luzitanos* de Ferreira.

nios foram levados ao mesmo assumpto por diversos meios; um pela intuição do sentimento nacional, o outro pela educação classica que o fez ensaiar as fórmas da tragedia grega. A obra de Ferreira pertence á historia; a de Camões á humanidade.

O Padre Antonio dos Reis considera Antonio da Silva, cujo pseudonymo é Frei Jeronymo Bermudez, como portuguez. Diz no *Enthusiasmus poeticus*, n.º 37: «Nicolaus Antonius, nescio qua ratione ductus, Auctorem hunc Gallaecum facit, cum Lusitanus sit.» Se o plagiario da tragedia de Ferreira era portuguez mais facilmente se explica o roubo. A tragedia de Ferreira foi representada em Coimbra, como se conhece pela edição feita em Coimbra em 1588, aonde o declara no frontispicio. Esta edição existia na Livraria de Antonio Ribeiro dos Santos, passou depois para a de Monsenhor Gordo, e hoje julga-se perdida.

Pela leitura da *Castro* de Ferreira conhece-se quanto elle procurava imitar a tragedia grega; o caracter *divino*, que é a essencia da tragedia antiga, ainda transparece nos interesses do mundo moderno. Ferreira procura fazel-o sentir na lucta entre o amor e a obediencia filial. A sombra da *fatalidade* empana immediatamente o côro de alegria com que a acção começa; o elemento fundamental e originario da tragedia grega é o dithyrambo, vehemente e lyrico, animado pelo enthusiasmo *religioso;* na *Castro* de Ferreira, os monologos e os dialogos são todos de amor, com uma expressão ardente, apaixonada, de um lyrismo que a se-

para completamente da fórma que a Italia e a França criaram no seculo XVIII. Ferreira bem comprehendia que a acção dramatica é simplesmente episodica em volta d'essa expansão hymnica do dithyrambo; é por isso que conta pouco, o bastante para encaminhar logicamente á catastrophe. Para imitar o iambo trimetro com que os poetas gregos reproduziam a linguagem simples, Ferreira adoptou o systhema de Trissino, reproduzindo a intenção no endecassyllabo solto, quebrando-o nos seus hemistychios, para imitar o verso trochaico tetramero usado nos grandes lances em que a acção se precipita. Basta percorrer com os olhos a *Castro*, para conhecer como Ferreira comprehendeu a importancia do *Côro* da tragedia grega. Sabendo-se que o *dithyrambo* é o elemento fundamental da fórma tragica, em volta do qual se compõe lentamente e por episodios a acção, comprehende-se que o *Côro*, tambem lyrico, se torna um elemento predominante e indispensavel. Na *Castro* o *Côro das moças de Coimbra* apparece em todos os actos, e se esta tragedia tivesse de ser representada, era indispensavel fazer com que o *Côro* estivesse presente durante toda a representação; as primeiras palavras com que abre a tragedia pertencem ao *Côro*, mas são ditas por *Inez;* é tambem assim que principiam todas as tragedias gregas. Como o *Côro* representa a multidão que se impressiona, a opinião geral que toma parte na collisão de interesses egualmente justos que tendem a anullar-se mutuamente, é de força que esteja sempre presente; só quando precisa

ignorar certas situações para não presentir ou não se oppôr ao desenlace, ou quando a scena se passa em um logar recondito é então que se afasta, mas de fórma que possa tudo vêr e ouvir, se a logica da acção o exigir. Quando no segundo acto da *Castro* o Rei discute como livrar o Infante d'aquelles amores, e os Conselheiros lhe lembram que a mande matar, o *Côro* não intervem para solver a preplexidade; o seu espirito ou symbolo do sentimento da multidão tinha força para impedir a catastrophe; mas como ella prosegue fatalmente, é depois de se ter decidido a morte de Inez, que o *Côro* apparece, e no que declama, na melancholia com que fala das cousas da vida, dá a entender que pressente a desgraça, ou soube d'ella já quando não era possivel evitar-se. Todos os actos da *Castro* acabam sempre com um *Côro*. Ferreira adopta como os tragicos gregos um segundo *Côro*, quando a forma ódica é extensa e poderia tirar á acção a mobilidade dramatica; depois de ter declamado, (deveria ser cantando) o primeiro *Côro* sae, sendo substituido pelo *epiparode* ou *metaparode*. Consideraria Ferreira este segundo *Córo*, como accessorio, a que os gregos chamavam *paracoregema*? Á maneira dos poetas gregos que não tinham metro fixo, e apenas conservavam o rythmo na linguagem que o *Côro* accentuava pela musica, Ferreira tambem adopta diversos metros; elle comprehendeu a grande verdade, de que o *Côro* é uma Ode, e no primeiro *Côro* do segundo acto apresenta uma Ode saphica; em outros logares, como no primei-

ro acto, o *Côro* dialoga com os personagens no verso solto, não se prendendo a nenhuma fórma determinada da estrophe. Como no periodo primeiro da tragedia grega, os *Côros* da *Castro* tomam parte activa no decorrer das scenas, e muitas vezes são provocados pela propria situação; mas Ferreira lança poucas vezes mão d'este recurso; ainda assim este dialogo do *Côro* com os personagens póde justificar-se pela liberdade privativa do corypheu. A *parode* ou entrada do *Côro*, a *metastase* ou saída temporaria por exigencia da acção, o *epirapode*, ou o regresso do *Côro*, a *aphode* ou a saída definitiva, com o *exodo*, ou o canto da retirada, são seguidos por Ferreira, no uso calculado que fez d'este elemento essencial da tragedia classica.

De todo este rigor seguido por Ferreira, se conclue, que a *Castro* difficilmente poderia ser representada, por falta de musica, por falta de um arranjo scenico como o que se usava na Grecia, e que esta mesma superstição das fórmas classicas embaraçou o desenvolvimento do genero tragico entre nós, que não mais se manifestou, até á influencia do theatro francez e das tragedias de Alfieri e Metastasio em Portugal no seculo XVIII.

CAPITULO V

Influencia do Santo-Officio no Theatro portuguez

A censura dos livros no seculo xv. — Barrientos queima grande parte dos livros do Marquez de Vilhena. — Creação do Santo Officio em Portugal em 1536. — O Infante Dom Henrique nomeado Inquisidor-Mór. — Peças de Gil Vicente que desappareceram de 1536 a 1562. — Gil Vicente condemnado no primeiro *Index* de Hespanha. — Em 1541 prohibe-se em Portugal uma obra de Damião de Goes. — As *Constituições dos Bispados*, de 1536 a 1591 prohibem os Autos da Paixão, Ressurreição e Nascimento, ou das vigilias dos Santos. — A Carta Regia de 8 de Junho de 1538 e os costumes populares. — Influencia do Concilio de Trento no theatro portuguez. — Autos populares, Comedias e Tragedias latinas prohibidas pelos *Indices Expurgatorios*, de 1564, 1581 e 1597. — Plano politico do estabelecimento da Inquisição na Peninsula.

A censura dos livros começou muito cedo em Portugal; el-rei Dom Duarte, no capitulo do *Leal Conselheiro:* «Da guisa, por que se deve leer per os liuros dos evangelhos, e outros semelhantes,» fala dos *livros aprovados.* (1) No seculo XIV quando a rasão humana se emancipava da tutella religiosa pelo grande desenvolvimento das Universidades, a Egreja continuou a amaldiçoar o pensamento; as obras de Scot Erigenes, de Abailard, de Raymundo Lullo, de Guilherme de Saint Amour foram excommungadas. Na Livraria de el-rei Dom Duarte não se encontra nenhum d'estes auctores. N'este mesmo seculo vêmos em Hespanha um facto que annunciava a sorte futura dos livros: a

(1) Op. cit., p. 446, ediç. de Paris.

rica bibliotheca do Marquez de Vilhena, fallecido en 1434, foi levada em dois carros para casa de Frei Lope de Barrientos confessor de el-rei Dom João II, de Hespanha, sendo grande parte d'ella condemnada á fogueira. Barrientos era frade dominicano, e um verdadeiro prenuncio do obscurantismo da sua ordem. (1) Nos paizes aonde predominava o catholicismo, custou muito a introduzir a Imprensa. Quando começaram as controversias da Reforma, muitos livreiros foram queimados vivos; Francisco I entendeu que o melhor modo de impedir a vulgarisação das novas ideias, era decretar a extincção da typographia.

Em 1535 assignou Francisco I Cartas patentes em que decretava a abolição da Imprensa, como meio de reprimir as heresias, e prohibição completa de imprimir qualquer livro que fosse sob pena da corda. Era impossivel voltar ás trevas, depois de feita a luz; a Imprensa subsistiu, mas dominada pela censura ecclesiastica. A 23 de Maio de 1536 foi expedida para Portugal a bulla que creava entre nós o Santo Officio; o prazer que Dom João III sentiu com esta concessão papal está nas palavras que disse ao seu embaixador em Roma, ácerca do cargo do Inquisidor-mór: «Se este cargo fôra de principe secular, com mui grande gosto me empregára n'elle.» (2) Em 1539, não podendo o monarcha arvorar-se em Inquisidor, nomeou n'este cargo

(1) Ticknor, *Hist. de la litter. esp.*, t. I, p. 380, n.º 26.
(2) Na Torre do Tombo; citado por Herculano, nas *Origens da Inquisição.*

eu irmão o infante Dom Henrique. Estava fundado reinado das trevas; a reforma da Universidade, coeçada em 1537 ficou esteril, mas sobretudo o que ais soffreu foi o theatro portuguez. Em 1541 prohiiu o Cardeal-Inquisidor a venda de um livro publicab em Paris por Damião de Goes. Já n'este anno era: qua ordenado que os livros novos que vierem de fóra rimeiro que se vendam sejam vistos por um official da anta inquisição, etc.» (1) Depois da morte de Gil Viente em 1536, começaram tambem as suas obras a ser erseguidas; perdeu-se o Auto que em 1527 trazia enre mãos, intitulado *A Caça dos Segredos*. As suas obras eúdas, que constavam de trovas de Cancioneiro, apoos e romances populares, e que andavam em folha voante, tambem foram silenciosamente extinctas. Diz uiz Vicente, no ultimo livro dos Autos de seu pae: Fim do quinto livro, o qual vae tão carecido d'estas bras meúdas, porque as mais das que o Autor fez l'esta calidade se perderam.» Carlos V inaugurou em 1546 o *Index Expurgatorio* em Hespanha; por este empo corriam manuscriptas as obras de Gil Vicente por aquelle reino, porque no *Index* de 1559 se prohiia ali o representar-se a sua tragicomedia de *Amadis le Gaula*, que só se imprimiu em 1562, e em folha voante em 1586.

Por este excesso de fervor religioso em que cahiam os doidos Carlos V, Francisco I e Dom João III,

(1) Carta do Cardeal a Damião de Goes. (*Ann. das Sciencas e das letras*, p. 330.)

suspenderam-se nas côrtes os divertimentos dramaticos. Tendo Dom João III mandado a Gil Vicente que recolhesse os seus Autos, só se explica o terem ficado ineditos até ao reinado de Dom Sebastião, por este accesso de fanatismo com que implantára a Inquisição. Gil Vicente pugnára pelas ideias da Reforma, e era por isso que n'esta primeira phase do terror do Santo Officio não tornou a ser lido.

Antes de se organisarem em Portugal os *Index Expurgatorios*, o theatro popular que começava a desenvolver-se foi logo invadido e aniquilado pela authoridade ecclesiastica. Se virmos os Regimentos da procissão de *Corpus Christi*, conhece-se a parte espectaculosa de que ella constava, que eram verdadeiras comedias informes; Gil Vicente representou nas Caldas em 1504 o *Auto de Sam Martinho* na procissão de *Corpus*. O gosto d'estas representações scenicas estava tão arraigado nos usos papulares, que em 1538, o Bispo do Porto não teve remedio senão vir a um accordo com a Camara Municipal, para consentir, que ao passar a procissão pela rua nova se fizesse um *Auto de alguma historia dévota*, estando todos em pé e sem barretes, diante do sacramento. Dom João III tambem se viu forçado a confirmar este accôrdo por Carta regia, ao concelho do Porto, datada de Lisboa a 8 de Junho de 1538. (1) Além das comedias privativas da procissão

(1) Cartorio da Camara de Porto, liv. I das Prov. da Cam., p. 330. Apud Aragão Morato, *Memoria sobre o Theatro portuguez*, p. 69.

de *Corpus Christi*, existiam outras, chamadas *Autos*, que o povo representava pelo Natal, Reis e Paschoa, e nas vigilas de alguns santos; sabemos da sua existencia pela sentença ecclesiastica, que decretou a sua extincção. O pouco que se conhece d'esses Autos do *Corpus Christi* póde elucidar-se pelo que ainda resta dos usos populares hespanhoes; n'estas festas de Toledo em 1551, é que o genio dramatico de Lope de Rueda se manifestou. A *Mogiganga* tambem acompanhava estas procissões em Portugal, e a *tarasca* hespanhola, póde considerar-se como equivalente da *Serpe*, que pelos nossos Regimentos se vê que acompanhava o *Drago;* a *Dama*, representava a prostituta do Apocalypse. Ainda nas Ilhas dos Açores se usam estes Autos nas povoações ruraes, e a designação de *Loa*, ainda tem o mesmo sentido de introito e a palavra *passo*, significando scena, como a usára Lope de Rueda. Depois do seculo XVI estes Autos Sacramentaes receberam uma fórma culta, combinaram-se com as composições musicaes, tornaram-se aristocratas e chamaram-se *Vilhancicos*. Os dramas hieraticos, estavam na indole do genio mosarabe, que nos primeiros seculos da sua existencia tomava parte na liturgia com os coraes imponentes; d'este uso da egreja mosarabe ainda ha bem poucos annos se conservavam restos pelas aldeias do Minho, aonde o povo cantava nos intervallos da missa.

Em todas as Constituições Synodaes de Portugal do seculo XVI se prohibem as representações nas Egrejas, «ainda que seja em vigilia de Santos, Paixão, Res-

surreição ou Natal.» As *Constituições do Bispado d Lisboa*, do Cardeal Infante Dom Affonso, em 1536; *Constituição de Braga*, do Infante Dom Henrique, em 1537; as de Angra, de Dom Jorge de Sam Thiago (1) terceiro Bispo d'aquella diocese, em synodo de 4 de Maio de 1559; as *Constituições de Lamego*, do Bispo Dom Manoel de Noronha em 1561; as de Miranda, de Dom Julião d'Alva, em 1563; do Funchal, do Bispo Dom Jeronymo Barreto, em 1578; do Porto, de Dom Frei Marcos de Lisboa, em 1585; do Concilio provincial d'Evora, em 1567, titulo 4; de Coimbra, pelo Bispo Dom Affonso de Castelbranco, em 1591, em todas ellas se acham prohibidas as representações dos Autos populares. (2) Tal era a primeira influencia do Concilio de Trento, em Portugal; quando a crença christã estava extincta, o Concilio dispensou o sentimento e quiz sustentar a egreja pelo mais intollerante dogmatismo! A definição dos mysterios da fé era decidida entre gargalhadas provocadas pelas syllabadas dos bispos estrangeiros; entre polemicas suscitadas por questões de etiqueta e rivalidades de primasia; vencia-se um artigo da fé, pelo qual haviam de ser queimadas mais tarde milhares de pessoas, só porque um catarro impediu casualmente que certos prelados assistissem n'esse dia á sessão do Concilio! Não havia

(1) Esteve no Concilio de Trento, por isso não admira ter trabalhado para a aristocratisação da Egreja, banindo os Autos populares; de mais era dominicano.

(2) Citadas na importante *Memoria*, de Aragão Morato.

rença, como poderia deixar-se subsistir no christianismo alguns restos de poesia? O theatro popular, que tanto propagara o sentimento religioso foi anathematisado; á maneira que o espirito do Concilio de Trento ia sendo comprehendido, as nossas *Constituições dos Bispados* foram-se tornando mais cruas; na ultima, de 1591, constitue-se a prohibição absoluta dos Autos populares, ainda que sejam hieraticos, sem restricção da *licença especial do Ordinario*, que as outras *Constituições* admittiam, e que era um meio de abrandar a inflexibilidade canonica. A final este espirito pharisaico do Concilio de Trento penetrou na legislação civil. El-rei Dom Sebastião, que se divertia na sua meninice com os Autos de Gil Vicente, apparece por mão dos Jesuitas que o governavam com uma Carta Regia de 10 de Maio de 1560, mandando ao Concelho do Porto, que prohiba o costume popular da procissão de *Corpus Christi*, de se apresentarem as cinco ou seis moças das mais formosas, filhas de officiaes mechanicos, que faziam de Santa Maria, de Santa Catherina, de Santa Clara, de Dama do Drago, e de Magdalena, bem como as duas freiras e a ronda dos mouros que íam dialogando pelo caminho. (1) Não bastando estas prohibições internas, publicava-se uma Carta Regia a 29 de Junho de 1570, para que os Bispos coadjuvassem o Santo-Officio nas providencias que se tinham tomado

(1) Cartorio da Camara do Porto, Liv. II, dos Propr. Prov. 187. Apud Aragão Morato, *Mem.*, p. 70.

para que no reino não entrassem livros de Allemanha e de França; revela-nos esta lei um facto bem triste, prohibindo a entrada de livros escriptos em portuguez impressos fóra de Portugal, prova evidente da falta de liberdade que pezava sobre a imprensa do seculo XVI.

A Junta de Theologos, formada pelo governo hespanhol em 1586, para decidir se eram licitas as representações theatraes, influiu profundamente em Portugal, pelo que se deduz dos nossos *Index Expurgatorios*, que atacaram de preferencia as peças dramaticas. No primeiro *Index Expurgatorio* de Hespanha, de 1559, se prohibem o *Auto de Dom Duardos*, o *Auto do jubileo d'amores*, *Auto da adherença do paço*, *Auto da vida do paço*, *Auto dos Physicos*, *Auto de Amadis de Gaula*, o *Auto de Braz Quadrado* por Vicente Alvares, *Auto de Dom André*, *Auto do Dia de Juizo*, *Auto dos Dous Compadres*, *Auto da Farça Penada*, *Auto dos Captivos*, (1) o que deixa em evidencia até que ponto o theatro portuguez era admirado em Hespanha. D'entre os nossos poetas comicos do seculo XVI, que desappareceram por causa da terrivel censura do Santo-Officio, resta o nome de Francisco Luiz, auctor do *Auto de Gil Ripado, ou de Dom Bernardim*, do qual viu Barbosa Machado uma edição de Lisboa, por Antonio Alvares, de 1631; os numerosos *Autos* que escreveu, ficaram perdidos.

(1) Ferreira Gordo, *Memorias de Litteratura da Academia*, t. III, p. 23, not.

Na ultima metade do seculo XVI tivemos tambem tres *Indices Expurgatorios*, para completar a obra de morte começada em Hespanha; foram publicados em 1564, em 1581 e em 1597. No primeiro vêmos condemnadas as comedias italianas da Renascença, as tragedias latinas tiradas da letra da Escriptura, que precederam o apparecimento da tragedia classica, e tambem alí vem prohibida a leitura da *Ulyssipo* de Jorge Ferreira de Vasconcellos. O segundo *Index* recrudesce, já se não contenta com enumerar os titulos das comedias, lança uma proscripção absoluta sobre todas as comedias, tragedias, farças e Autos, em que entrem por figuras pessoas ecclesiasticas; prohibe-se tambem a celebre tragedia latina intitulada *Suzana*, composta no tempo de Augusto por Nicolau de Damasco; (1) tambem dá a entender que as comedias latinas de Reuchlin, representadas nas Universidades da Allemanha, foram conhecidas em Portugal. (2) Não se atrevendo a atacar ainda as Obras de Gil Vicente, impressas em 1562, contenta-se no emtanto com mandar riscar o prologo, escripto por Luiz Vicente, filho do venerando poeta. Porque motivo começaria a censura jesuitica pela condemnação do breve e inoffensivo prologo? Porque aí se dizia, que aos oito annos de edade, el-rei Dom Sebastião gostava de ouvir representados os Autos do velho Gil Vicente. Os Jesuitas, ao cargo de quem es-

(1) Patin, *Histoire generale de la tragedie grecque*, p. 159; Cf. Nic. Damasc., *De Vita sua*, e nos seus excerptos.
(2) Vid. supra, p. 16.

tava a educação do monarcha, não quizeram que se divulgasse este facto. Na dedicatoria, Luiz Vicente dizia que, para comprazer com aquelle gosto do monarcha, tomara ás suas costas o apurar e imprimir as Obras de seu pae. Em 1581 decretaram os Jesuitas: «Das obras de Gil Vicente, que andam juntas em um corpo, *se hade riscar o prologo*, até que se proveja na emenda dos seus Autos, etc.»

Mais atroz se mostrou este *Index* contra os vendedores de Autos, que então se imprimiam usualmente em folha volante, mandando que os sollicitadores de Santo Officio andassem ao varejo dos livros pelas feiras. Prohibia-se tambem o ter livros manuscriptos, e obrigava com grandes penas aos possuidores de quaesquer livros a il-os apresentar á censura, a fim de lhes cortar aquellas partes suspeitas ou que podiam induzir em heresia. Vimos as ricas bibliothecas portuguezas do seculo XIV e XV, quando o preço dos livros só podia ser pago por potentados e monarchas; (1) no seculo XVI o vandalismo do dominicano Barrientos communicou-se a Portugal. Dos setecentos e tantos volumes a que a imprensa portugueza d'este seculo deu publicidade, uns seiscentos são unicamente de theologia; dos restantes, tres partes são de litteratura e uma de sciencia.

No *Index* de 1597 já pouco havia que condemnar na litteratura portugueza; prohibiu-se algumas come-

(1) *Introducção á Historia da Litteratura portugueza*, p. 203 a 262.

dias e tragedias latinas, porque os jesuitas queriam fazer monopolio d'este seu divertimento escholar, permittido pela *Ratio Studiorum*. Não falamos da poesia franceza tambem condemnada pelos tres *Indices*, porque não importa á nosso questão; de passagem lembramos a *Gesta Romanarum*, *Ogier le Danois*, os *Lollards*, as *Epistolae Obscurorum virorum*, os *Livros* do Cavalleiro de Hutten, os *Colloquios* de Erasmo, Marot, o *Cymbalum Mondi*, de Bonaventure des Perriers, e outros que traziam para Portugal a seiva da edade media e da Renascença, que aí se acham anathematisados. (1)

1.º Eis os Autos e Comedias prohibidas pelo *Rol dos livros que n'este Reyno se prohibem per o Serenissimo Cardeal Iffante, Inquisidor geral n'estes Reynos e senhorios de Portugal, Impresso em Lixboa, per Francisco Correa. Anno de 1564, no mez de Outubro:*

Comedia chamada *Orfea*.
Os doze ajuntamentos dos Apostolos.
Comedia chamada *Tesorina*.
» » *Tidea*.
Comediæ et Tragediæ ex Viteri Testamento.
Comedia chamada *Jacinta*.
» » *Aguillena*.

(1) *Index* de 1597, fl. 29, 49, 58, *Index* de 1564, fl. 20, 43, 17.

Ecloga trovada, na qual se introduzem dois namorados Placido e Victoria.

Farça chamada *Custodia Josephina.*

Farça dos *Namorados.*

Propaladia, feita por Bertholameu Torres Naharro.

Resurreição da Celestina.

Thesouro de *Autos* Espanhoes.

Ulyssipo, nam se lerá sem licença de quem tiver o carrego dos livros.

2.º No *Catalogo dos livros que se prohibem n'estes Reynos e Senhorios de Portugal, por mandado do Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Jorge d'Almeida*, Impresso em Lisboa, por Antonio Ribeiro, em 1581, tambem se acham:

Ajuntamentos dos Apostolos, fl. 17.

Caterina de Genua.

Celestinas, assi a de Calisto e Malibea, como a *Resurreição*, ou segunda Comedia, etc.

Comedia la Sancta.

Colloquio de damas.

Comedia da *Thesorina*, fl. 18.

» *Tidea.*

» *Jacinta.*

» *Aquilana.*

» *Josephina.*

» *Orphea.*

«*Comedias*, *Tragedias*, *Farças*, *Autos*, onde entram por figuras pessoas Ecclesiasticas, e se representa algum sacramento, ou *acto sacramental*, ou se reprende e pragueja das pessoas que frequentam os sacramentos e os templos ou se faz injuria a alguma ordem ou estado aprovado pela egreja.»

Dialogo onde fala Lactancio e hum Arcediago, sobre o que aconteceu em Roma no anno de 1527.

Dialogos da união da alma com Deos, em qualquer lingua, fol. 18, v.

Eufrosina, fl. 18.

«Das *Obras* de Gil Vicente, que andam juntas em um corpo, se hade riscar o prologo, até que se proveja na emenda dos seus Autos, que tem necessidade de muita censura e reformação.» fl. 21.

Propaladia, de Bartholomeu Torres Naharro, fl. 22.

Thesouro de *Actos* Hespanhoes, fl. 22, v.

Ulyssipo, fl. 23.

Nas Lembranças para a reformação dos Livros, § VIII, se lê: «Os vendedores de Autos e Cartilhas não vendam, nem comprem para vender outros livros, sem primeiro os mostrarem ao Revedor: porque algumas pessoas lhes vendem escondidamente alguns livros, que elles compram e vendem, sem saber o que ha nos taes livros, e se seguem d'isso alguns inconvenientes. E ha enformação, que nas taes tendas se acham livros sospectos e prejudiciaes. E os sollicitadores do Santo Officio visitarão algumas vezes os ditos lugares e farão saber ao Revedor os livros que ali se

vendem. O mesmo se fará nos livros que se vendem nas feiras.» Id., fl. 41, v.

Comœdia Tragica *Susannæ*, vel cum nomine authoris, vel sine nomine, fol. 12, v.

Comœdia Joanis Reuchlin Phorcensis.

3.º No *Index Librorum prohibitorum, Olyssipone 1597*, prohibem-se:

Comœdiæ et Tragediæ aliquot ex Veteri Testamento, collectore Joane Oporino, fl. 13.

Tragœdia, de libero arbitrio, fl. 70, (Ediç. de 1564, fol. 42, v.)

Comœdiæ super questionem: Quæ est maior consolatio morienti, etc. (*Ind.* de 1634, fol. 19.)

Por uma pia fraude a Inquisição lavrava em Portugal. A jurisdição dos Bispos estava completamente annullada; o arcebispo de Toledo, Carranza, vergava diante da prepotencia do inquisidor geral Valdes; Paulo IV, em uma bulla de fevereiro de 1558, authorisava a Inquisição a citar para diante do seu tribunal toda e qualquer pessoa suspeita de heresia, fosse bispo, arcebispo, principe, rei ou imperador. Foi facil ao clero apossar-se do espirito credulo e supersticioso de Dom João III; a sua grande incapacidade e ignorancia fizeram-no cahir mais promptamente na rêde que lhe armaram á consciencia. Tornou-se um instrumento na mão do clero; era d'esta classe que Luiz Vives dizia:

«Não faltam no nosso tempo vis parasitas e insignes mexeriqueiros, cujas assucaradas lisonjas fomentam enormidades.» Isto que se applicava á côrte de Hespanha com mais extensão exprimia o estado de Portugal. A reacção contra as idéias da Reforma tornara-se plano politico de Carlos v e de Philippe II; foi esta mesma direcção que tomou em Portugal. O cenobita de Sam Justo e o Demonio do Meio Dia annullaram para sempre a Hespanha, como o clero portuguez, servindo-se de Dom João III, Dom Henrique e Dom Sebastião, assignaram a decadencia de Portugal. Por fim a immensidade das confiscações ía compromettendo o fervor religioso dos *Autos de fé;* convinha porém não parar, não dar tempo a reflectir. Era preciso no meio da grande reforma social que se passava na Europa, aproveitar este movimento religioso para conter o povo no velho dominio. Fra Paolo Sarpi, na *Historia do Concilio de Trento*, revela esta idéa terrivel: «que as execussões successivas que se praticaram em Hespanha tiveram por fim manter no reino a tranquillidade que então por toda a parte era perturbada.» Em Portugal, aonde nunca existiu plano politico, o genio aventureiro do povo já não tinha as expedições maritimas das descobertas e conquistas; era preciso gastar esta immensa seiva de vida que trasbordava, para ella creou o Santo-Officio a fogueira e a censura, e para as riquezas que tinhamos trazido do Oriente a pena attenuada na confiscação de bens. Foi uma sangria que tornou este povo recente e robusto em um valetu-

dinario, luctando vagarosamente com a anemia que o extinguirá.

A Reforma religiosa fôra um resultado das mesmas causas que motivaram a Renascença litteraria; os eruditos e artistas tentaram com a tenacidade do trabalho e com a altivez do genio retemperar a alma humana nas fontes da natureza; a religião tinha tambem de ser simplificada segundo a norma do Evangelho, despindo-a de todas as praticas supersticiosas e cerimonias com que o papado a corrompera para melhor servir a intenção dos seus interesses. A Reforma nunca teve direcção politica; e era o que mais lhe imputavam. Não era difficil combatel-a e tornal-a odiosa entre povos em quem prevalecia a imaginação, que não podiam comprehender a verdade do Evangelho sem a magestade das Cathedraes, sem a pompa sumptuosa do culto, sem o deslumbramento dos brocados e pedrarias, sem as cohortes de monges e tonsurados que então como soldados da fé sustentavam a ferro a sua immobilidade, como os exercitos permanentes, creados pelas monarchias constituidas juravam a integridade do territorio. Em Portugal as ideias da Reforma não se tornaram populares; eram abstractas de mais, para um povo de poetas; os que as abraçaram eram pobres homens de genio, para quem o dom da intuição da verdade foi uma desgraça.

Gil Vicente calou-se quando as Bullas do estabelecimento da Inquisição chegaram a Portugal; o nome de *Auto*, que elle dava ás suas comedias democraticas

em que proclamara a liberdade da rasão, ficou pertencendo ás fogueiras do Santo-Officio, ás scenas de Walpurgis do catholicismo, aos *Autos de Fé*. Apesar d'estes tres *Index* de 1564, 1581 e 1597, o Reportorio do theatro portuguez no seculo XVI é immenso; havia uma vida que custava a extinguir. Em breve se levantará o volumoso e tremendo *Index* de 1624 forjado pelos Jesuitas no Collegio de Santo Antão, em Lisboa. Bem rasão tinha o Doutor Antonio Ferreira quando escrevia:

> Escuro e triste foi aquelle dia
> Que ao saber e engenho um juiz foi dado,
> Que nunca ao claro sol olhos abria. (1)

(1) *Poemas lusitanos*, t. II, p. 112.

LIVRO IV

THEATRO NO SECULO XVII

O theatro portuguez no seculo XVII e XVIII, apresenta ainda uma feição original, encoberta pela efflorescencia parasita do *theatro classico*, adoptado e desenvolvido pelas ordens religiosas, principalmente os padres da Companhia de Jesus, e pelo *theatro italiano* *francez* introduzido na côrte musical de D. João IV, D. José.

Historiar o theatro dos Jesuitas, é vestir com phrases as frias allegorias, que elles usavam na canonisação dos seus Santos, como na de Sam Francisco Xavier, na entrada dos reis invasores, como na tragicomedia representada na entrada de Philippe II, ou nas festas liturgicas, como a *Angola triumphante*, e o *Sedeas*. Falsos no seu principio religioso, os Jesuitas não

conheceram que ao tocar na Arca santa da Arte se lhe secavam as mãos. O seu theatro está muito abaixo da sua Architectura; esta tem a grandeza inerte, aquelle tem a pequeneza emphatica, que em vão tenta cobrir a falta de ideal. De passagem trataremos d'esta causa de decadencia, não por que aí se descubra alguma feição do theatro nacional, mas simplesmente pela sua influencia deleteria.

A introducção da *Opera-ballet* no tempo de Dom João IV, e a protecção de Pombal ao theatro lyrico, nada mais nos mostra do que um dispendio e esbanjamento fabuloso das rendas extorquidas ás colonias e aos pobres *mosarabes*, as intrigas obscenas da fidalguia em volta das actrizes estrangeiras, como a Gamarra e a Zamperini, o espectaculo nojoso dos *castrati* e dos padres portuguezes secundando a aristocracia corrupta, e um ministro argucioso governando a seu talante em quanto distrahia com estas pompas mentidas o espirito publico, e mais ainda a attenção do monarcha que abdicara n'elle a sua personalidade. N'esta phase nada tambem se encontra de nacional no theatro, e só póde ser tratada accidentalmente.

Porém no meio d'estas duas correntes esterelisadoras, era tão forte a seiva do theatro portuguez, que apesar do privilegio exclusivo do Hospital de Todos os Santos, ainda elle apresentou uma feição verdadeiramente nacional. Sobem a centenas as comedias anonymas de cordel, que se representaram no theatro portuguez do seculo XVIII; em todas ha typos nossos, e

graça inteiramente popular, por ellas se explica a formação do genio comico de Antonio José. Em todas essas comedias ha uma pincelada portugueza, em que o espirito popular condemna a causa da nossa decadencia; é essa queixa o centro á roda do qual se agrupam todas as peripecias, o motivo que acéra todos os chistes, a unidade completa da nossa invenção dramatica. Qual é pois essa caracteristica, esse typo tão pronunciado, que ainda até hoje não foi descoberto pelos nossos homens de letras? A tradição do theatro portuguez tral-o desde Gil Vicente, esboçado já na Farça dos *Almocreves* e na Farça de *Quem tem farellos?* do *Fidalgo apprendiz* de Dom Francisco Manoel de Mello, até ás facecias de José Daniel, e dos auctores anonymos do corpo da baixa comedia portugueza. Desde a decadencia de Portugal, começada no reinado de Dom Manoel, fômos ficando uma nação estacionaria, vivendo unicamente das tradições de um passado glorioso; a vida particular foi a conformar-se insensivelmente com êste achaque nacional, e o portuguez ficou sendo a incarnação mais completa do *fidalgo pobre*. É este o typo das nossas comedias, é esta a feição nacional que o theatro descobriu e tentou corrigir; a nossa historia está na biographia dramatica d'este grande typo.

CAPITULO I

O Pateo das Arcas (1613-1755)

O incendio do *Pateo das Arcas*, em 1697. — A companhia hespanhola de Escamilha, contratada pelo Hospital de Todos os Santos. — Os Frades do Carmo sustentam a pósse abusiva dos quatorze camarotes no *Pateo das Arcas*. — Descripção completa d'este *Pateo*, tirada de uma escriptura de 1707, por onde se vê o que era em 1672. — A Companhia de Comedias de José Ferreira. — Excursus no seculo XVIII para acompanhar a historia do *Pateo das Arcas*. — A Provisão de 15 de Setembro, de 1738. — Carta Regia de 28 de Janeiro de 1743. — Carta Regia de 20 de Novembro de 1759. — No seculo XVII a censura dramatica passa da Relação para as Camaras municipaes, por Portaria de 25 de Janeiro de 1626. — O theatro popular dos *Bonifrates*. — Causas de decadencia do theatro nacional, pela influencia exclusiva do theatro hespanhol, e da Opera italiana.

A Historia do theatro portuguez no seculo XVII está occupada quasi totalmente pelo *Pateo das Arcas*. (1) Depois do incendio de 1697 ou 1698, tendo já passado a administração d'este *Pateo* das mãos de Latorre para as de Antonio da Silva e Sousa, e depois de ter experimentado certa decadencia na affluencia dos espectadores, ou por falta de companhia dramatica, ou por falta de reportorio, ou melhor pela malevolencia dos visinhos, declarada no fogo posto, o *Pateo das Arcas* foi comprado e restaurado pelo Hospital de Todos os Santos. No seculo XVII, passára o theatro, antes de

(1) Continúa o cap. XIII do liv. II, do t. I da *Historia do Theatro portuguez*.

rtencer ao Hospital, para a administração de Dona
atharina do Carvajal; não pagava ao Hospital duas
artes das cinco do producto, como se estabelecera na
scriptura de 9 de Maio de 1591; agora paga das cin-
co tres partes, ficando apenas duas para o emprezario,
omo se confirmára por Alvará de 24 de Abril de 1613.
assados oitenta e cinco annos, o *Pateo das Arcas* caíu
m ruinas por causa do incendio que lhe puzeram
s visinhos indignados contra os espectaculos profa-
os. A profissão dramatica era ainda julgada uma das
ais infamantes e despresiveis; apesar do theatro es-
ar na mão de emprezarios, parece que o Hospital de
odos os Santos tinha ingerencia directa na sua admi-
istração, por isso, que em 1672, vinte seis antes de
omprar o local do theatro e de reedifical-o, com o fim
e *afreguesar o pateo e dispor melhor as vontades dos
ouvintes*, tentou a todo o custo trazer a Lisboa a com-
anhia de *Escamilha*, que, segundo a linguagem tex-
ual do tempo era «*a melhor das que assistem na côrte de
Madrid.*» D'aqui se vê que não se procurava acreditar
o *Pateo das Arcas*, com qualquer companhia ambulan-
e, e que se pretendia chamar a Portugal a primeira
ompanhia de Madrid, aonde floresciam os grandes poe-
as dramaticos do seculo XVII; além d'isso infere-se
d'aqui outro corollario: que não tinhamos actores na-
cionaes, ou que se os tinhamos eram tão rudes e sem
eschola, de modo que não agradavam ao publico. Esta
ultima hypothese é a que prevalece, por isso que a
achamos justificada não só pelo stigma de infamia que

pesava sobre esta classe, como tambem pelo misero estado em que se achavam os nossos actores até á instituição do Conservatorio dramatico. O Hospital de Todos os Santos mandou contractar a companhia de *Escamilha* por *tres mil cruzados* de avanço; d'onde se infere que talvez lhe daria alguma parte no producto das representações. A companhia de *Escamilha* não entrou em accordo, porque exigia uma maior quantia. Este contracto com *Escamilha*, prova-nos que o Hospital tentava um ultimo esforço para obter rendimentos ou evitar as perdas que lhe resultavam do *Pateo das Arcas*. Quatro annos antes, em 1668, já o Hospital recorrera pela primeira vez ao merito das companhias hespanholas, por isso que nos documentos do archivo do Hospital de Sam José, consta «*que a primeira companhia hespanhola viera a Lisboa no anno de 1668*.»

Além de todos estes embaraços em que se via o Hospital de Todos os Santos com a administração do *Pateo das Arcas*, accresceram tambem os pleitos com os Frades do Carmo, que, durante treze annos disfructavam gratuita e abusivamente quatorze camarotes, sem que depois allegassem fundamento algum. Seria talvez a pretexto de velar pela moral publica! Sobre todas taes desgraças, veiu o incendio de 1697. Por este facto se vê que o Hospital não era proprietario do *Pateo das Arcas*, por isso que depois do incendio o comprára e o reedificara, como se vê por este trecho: «e vindo a queimar-se no incendio que houve n'aquelle sitio, comprára o Hospital o chão e direito do mes-

no *Pateo*, e o reedificára de novo, com grande dispendio e desembolso, e n'elle se representaram depois comedias por authoridade do mesmo Hospital.» (1) Ao terreno primitivo, juntou o Hospital o de varios predios contiguos, talvez os dos visinhos malévolos, para a nova edificação. O grande *dispendio e descembolso* justifica-se com a descripção que d'elle nos resta em um documento de 24 de Maio de 1707: «Está este *Pateo das comedias* entre a rua das Arcas, que é a que vae do Rocio pela rua da Praça da Palha para Sam Nicolau, fica na entrada d'ella á parte esquerda, e entre o becco das Comedia e o de Lopo Infante, o qual fica inferior ao dito becco das Cômedias, sem embargo de que para ahi tem porta, como tambem no de Lopo Infante, e á dita rua das Arcas vem fazer frente, tudo na Freguezia de Santa Justa, o qual antigamente tinha outra fórma antes do incendio...

«E dentro d'esta medição, confrontações e declarações, no interior d'ella está o *pateo* em que se representam as comedias, o qual está em fórma de uma meia laranja, com tablado á parte do norte encostado á casa da dita Dona Juliana, fazendo frente ao Sul, d'onde tem porta por onde se entra para elle, como tambem tem porta á face do dito becco das comedias, por onde entram todas as pessoas que as vão vêr, cujo ar d'esta entrada... está fundado sobre vinte varões de ferro, os quaes armam em cima de um parapeito, que

(1) Provisão de 15 de Setembro de 1738.

corre todo em roda do *pateo*, lageado por cima o dito parapeito de pedra, onde estão assentados os ditos varões, o qual parapeito serve as forçuras (frisas) de anteparo, que são dezoito, e estas todas em roda tem serventia pelas costas com portas para um corredor por onde entram para ellas, o qual fica ao nivel do dito pateo por baixo do sobrado, que serve de assentos.

«E sobre estes ditos varões vão outros vinte tambem em roda e na mesma direitura dos outros, de sorte que ficam uns sobre outros no primeiro andar de sobrados, que serve de assentos ás pessoas que vão vêr as comedias, os quaes varões sustentam o primeiro andar dos camarotes que ficam sobre os ditos assentos, e n'este sobredito primeiro andar em cada uma das ilhargas no fim dos ditos assentos ha alguns camarotes, a saber: da parte do nascente á mão direita quando entram no dito *pateo*, quatro camarotes para homens, que ficam sobre o tablado, e sobre o mesmo tablado, da outra parte do poente á mão esquerda, tambem no fim do andar dos ditos assentos, estão tres camarotes que servem para senhoras.

«E sobre este dito andar de assentos, ha o 1.º andar de camarotes, que cérca todo o *pateo* em roda, onde ha vinte e um camarotes, com declaração que dois d'estes que ficam á parte do nascente quando entram no *pateo*, á mão direita, um em cima do tablado e outro fóra d'elle, ambos juntos são do Marquez de Cascaes, por contracto que fez com a Misericordia; e n'este primeiro andar de camarotes corre uma varanda

ao nivel d'elles, sobre o tablado, fazendo frente á dita porta por onde se entra para o *pateo*, que fica ao sul... para cujo andar de camarotes se servem por as costas d'elles, por um corredor que o cérca em roda, para onde tem trez portas.

«Em cima d'este 1.º andar de camarotes ha outro, que tambem tem vinte e um, onde entra um que fica á parte do poente, quando entram á mão esquerda, o qual se não aluga por ser do Hospital e servir para os fidalgos da caza da fazenda d'elle, e n'este andar ha outra varanda em cima d'outra, que está no 1.º andar e na mesma fórma...

«E n'esta parede em roda, que corre pelas costas dos ditos camarotes, ao nivel do chão para a parte do sul está a porta por onde se entra para o dito *pateo*, que faz frente ao dito tablado, e outra por onde entram para os assentos, e outra que entra para as forçuras, que fica ao poente da parte esquerda.

«Tem o sobredito *pateo* as suas entradas, a saber: uma porta está para o becco das Comedias á parte do sul, fazendo frente ao mesmo becco; e duas portas para a rua das Arcas, uma que serve de entrada para os camarotes das forçuras e tablado, e camarotes das senhoras, e outra que tambem serve de entrada dos camarotes e communicação do *pateo*, a qual porta faz um corredor na entrada, que sáo a um patim descoberto, do qual se sobe por uma escada de pedra...

«Tem de norte para sul, principiando da parede que está nas costas da vistoria até á porta por onde

se entra para os assentos e forçuras, pelo meio 24 varas e meia; e de nascente para poente, pelo meio em cruz, tem 15 varas e quarta. Esta é a medição do comprimento e largura do *Pateo*, em que se representam as Comedias, entrando n'ella as confrontações já declaradas do *pateo*, o qual é pintado, com seus capiteis de madeira sobre os ditos pilares e varões de ferro, mostrando serem de pedra fingida.» O snr. Nogueira extractou de escripturas conservadas no Archivo do Hospital de Sam José, estes preciosos documentos, que nos mostram inteiro o admiravel theatro do *Pateo das Arcas*, que já existia no seculo XVI, que se distinguiu no seculo XVII, e que no seculo XVIII, até ao terrivel terremoto de 1755, foi o primeiro, o maior, e mais elegante e rendoso theatro de Lisboa. (1)

Não termina ainda a historia do theatro do *Pateo das Arcas*. Deixamos transcripta a minuciosa e authentica descripção de 24 de Maio de 1707; o seu rendimento era consideravel, por isso que desde 25 de Agosto de 1711 até 9 de Fevereiro de 1712, rendeu: 4:284$090 reis, parece, que esta fórma esplendida influiria algum tanto sobre a imaginação do povo; em 1716, a 17 de Maio, achamos contractado *José Ferreira e mais companhia das comedias*, para darem as suas representações no dito *Pateo*. É a contar d'este periodo que apparece essa riquissima e incalculavel

(1) Estas notas foram extrahidas das escripturas guardadas no Hospital de Sam José, sendo o respeitavel archeologo coadjuvado pelo paleographo e cartorario d'aquella casa.

producção de comedias de cordel, onde o genio portuguez, suffocado pelo despotismo e depravação da Casa de Bragança, se mostra original, ou melhor *nacional* nas baixas atellanas, que ainda hoje se conservam na maior parte em *folhas volantes*. A esta mesma fórma da arte, suscitada pela falta de liberdade, abafaram o desenvolvimento os nossos monarchas, que no meio do seu fausto canceroso quizeram imitar as côrtes dos outros reis, introduzindo á similhança d'elles a *Opera italiana* em Portugal. No anno de 1720 cantaram-se varias Operas italianas em Portugal, das quaes nos resta o titulo de uma *Il triumfo delle Virtu.*

O privilegio exclusivo sobre os theatros, que pertencia ao Hospital de Todos os Santos, e a prepotencia exercida pelo theatro do *Pateo das Arcas*, começaram a ser illudidos por meios capciosos, não exarados ou previstos nos privilegios, e por contínuas reclamações. Na Provisão de 15 de Setembro de 1738, vemos «que em Junho de 1727, havendo-se representado ser indecente a uma Mesa tão pia, instituida para ministerios tam santos como exercitar a misericordia, occupar-se em ajustes com comediantes e em exibição de comedias, fôra eu servido (El-rei Dom João v) mandar escrever ao Provedor, que então era da Misericordia, ser do meu real agrado que insinuasse ao Thesoureiro do Hospital e aos mais Irmãos da dita Mesa se abstivessem totalmente d'este emprego; e em reverencia d'esta resolução, cessara a representação das comedias e o uso dos privilegios concedidos ao

Hospital, e ficara este perdendo o rendimento e util do *Pateo* que havia reedificado com tanto dispendio, e que lhe tinha feito grande falta para a cura dos enfermos que a elle iam;» etc. Por este notavel trecho da citada Provisão se vê que durante onze annos (de 1727 a 1738) perdeu o Hospital de Todos os Santos o privilegio dos trez quintos do rendimento das comedias, e o dominio util do *Pateo das Arcas;* parece pela leitura d'esta disposição que *cessara a representação das comedias*, mas é de suppôr, que se subentenda aqui uma restricção *com intervenção ou por conta do Hospital.* N'esta mesma Provisão, se encontra a prova da nossa hypothese: «havendo-se introduzido n'esta côrte em o anno de 1735 uma Opera representada e cantada por musicos italianos em casas que para isso alugaram defronte do convento da Trindade, a qual se representava publicamente, admittindo-se a ella todos os que pagavam a entrada taxada pelos mesmos representantes, e no anno passado de 1736 se introduziu mais uma comedia italiana, que tambem se representava com a mesma publicidade em casas para isso alugadas pelos mesmos representantes, sem que para nada d'isso pedissem os authores de taes representações licença ao Hospital, nem com elle fizessem concerto algum para lhe assignalar o logar em que representassem, mas antes privando o Hospital da posse de se fazerem sómente no seu *Pateo* as representações de comedias, de que não tinham differença essencial as que modernamente se introduziram;» etc. Por esta especie de relatorio que

recede a renovação do antigo privilegio suspenso des-
de 1727, se vê que sómente o theatro do *Pateo das Ar-*
cas estivera fechado.

Em 1737 apresentaram-se ao Hospital, Luiz Tri-
stité, João de Villa Nova, e Antonio Fustier, propon-
do-lhe a arrematação ou arrendamento do theatro do
Pateo das Arcas por 600$000 réis annuaes. Foi en-
tão que o Hospital pediu remedio contra as perdas que
soffria desde a suspensão dos seus privilegios em 1727.
O rei attendeu a esse pedido, como se vê por este tre-
cho da citada Provisão de 1738: «recorrendo os suppli-
cantes (Provedor, Thesoureiro e Mesarios) a mim, por
se lhes offerecer quem quizesse alugar-lhes o seu *Pateo*
com o uso do seu privilegio, para que fosse servido ha-
ver-lhe por bem que os supplicantes se podessem ajus-
tar sobre o aluguer do seu *pateo* e uso do referido pri-
vilegio, e prohibir em virtude d'elle quaesquer repre-
sentações que n'esta côrte se fizessem sem licença do
Hospital e em logar que por este lhe não fosse assigna-
lado, usando para esse effeito de todos os meios que
por direito lhe fossem permittidos, fôra eu servido (Dom
João v) resolver que os supplicantes podessem usar de
seus privilegios nos termos em que era concedido de se
permittirem representações de comedias ou operas, sem
que se intromettessem no ajuste d'ellas.» Assim o Hos-
pital póde readquirir os seus antigos privilegios, ainda
que não tão extensivos e absolutos como de antes. Em
consequencia d'esta Provisão de 15 de Setembro de
1738, foram tambem julgados sujeitos ao privilegio as

companhias de *Marionettes* ou *bonifrates*, que por esto tempo se exibiam em Lisboa; a Opera, que estava situada defronte do convento da Trindade, desde 1735 requereu tambem licença do Hospital para continuar as suas representações; e o *Pateo dos Condes* «em que antigamente se representavam em hespanhol por 600$ réis,» e onde representavam os actores de comedias italianas que se introduziram em Lisboa em 1736, foi dado a uma companhia franceza, que pagava duzentos mil reis annuaes, representando *entremezes*, *ballets*, e exibições de *presepios*. Apesar d'estas tres licenças concedidas pelo Hospital, o seu Theatro do *Pateo das Arcas* foi sendo successivamente arrendado pelos tres emprezarios já citados, até ao tempo em que a Opera italiana, tornando-se em Portugal uma diversão regia, influenciou de tal fórma no animo do monarcha ou dos seus ministros, que o privilegio foi extincto por Carta Regia de 28 de Janeiro de 1743, sendo compensado o Hospital com a esmola annual de 1:300$000 reis, pagos pela Casa da Moeda. O arrendamento do Theatro do *Pateo das Arcas* acabou em 1742, em consequencia da inexplicavel Carta Regia. Que esta Carta foi motivada pelo immenso dominio da Opera italiana sobre o espirito do monarcha, basta citarmos as seguintes datas: que em 1739 occupava o Theatro da Rua dos Condes uma companhia italiana, onde cantára *Demetrio*, *Il Velogeso*, e *Merope*, e que essa mesma companhia ainda aí estava em 1740 no mesmo theatro aonde cantou o *Ciro riconusciuto*. Confirma-se de mais a mais

a nossa hypothese, porque no anno de 1753 foi construido o sumptuosissimo theatro regio dos Paços da Ribeira, que, como o Theatro do *Pateo das Arcas* cessaram de existir em 1755, arrasados pelo terremoto. Na Carta Regia de 28 de Janeiro de 1743, se estabelecia, que se sustaria a esmola de um conto e trezentos mil reis ao Hospital, «*se continuarem n'esta corte as ditas representações de comedias ou operas, ou qualquer outra similhante*, etc.» Por esta condição se vê que já não bastava para ajuda do Hospital o rendimento dos seus privilegios, ou porque appareciam poucas companhias a requerer-lhe licença, ou porque o publico não concorria aos espectaculos em rasão do alto preço que as companhias, oneradas com o privilegio, exigiam dos espectadores. De facto, assim aconteceu depois da catastrophe do terremoto, tendo o governo de mandar continuar a esmola por Carta Regia de 20 de Novembro de 1759, durando pelo menos até ao anno de 1762. Vimo-nos forçados a saír do seculo XVII, para acompanhar a evolução historica do *Pateo das Arcas*, unico centro de vida do theatro portuguez.

No seculo XVII, no reinado de Philippe III sabe-se da existencia do theatro portuguez não só pelas peças citadas no *Index Expurgatorio*, mas tambem pelos cuidados que o theatro mereceu aos legisladores. Nenhuma comedia podia ser representada sem licença requerida á Relação de Lisboa ou Porto, conforme a cidade em que se havia de dar o espectaculo. Em uma Portaria de 25 de Janeiro de 1626, é que ficou estabelecido

que á Camara Municipal do Porto e não á Relação, competia o dar licença para representação de qualquer comedia. Uma outra lei dá tambem á Camara Municipal attribuições de censura. Todas estas disposições provam que existia um theatro portuguez; quaes as peças que se representavam, se eram da velha eschola de Gil Vicente, ou imitadas da eschola hespanhola de Lope de Vega e Calderon, nos Archivos das Camaras de Lisboa e Porto devem existir as licenças, com os titulos das peças, logar da representação, época e auctor indicados. Podemos com certeza dizer que no seculo XVII o theatro era mais civil do que hieratico, e pelo prologo de *El-Rei Seleuco*, de Camões, se deprehende pela descripção da scena, que já havia logar proprio, um amphitheatro de madeira, armado de proposito para as representações. Com a morte do principe Dom João, em 1543, não se representara mais auto ou comedia na côrte. Os Jesuitas conheceram immediatamente a importancia do theatro, do mesmo modo que adivinharam as estampas allegorias para tornarem communicaveis as suas maximas frias. Logo nos primeiros tempos da colonisação, o apostolo da America, o Padre José Anchieta para combater os Autos populares dos continuadores de Gil Vicente, e antes que os *Index Expurgatorios* tratassem de aniquilal-os, compôz uma peça dramatica, intitulada *Auto da Pregação Universal*. (1) Os Autos espalharam-se logo

(1) Pereira da Silva, *Varões illustres*, t. I, p. 15 e 16.

no seculo XVI para fóra do Reino, por isso que vêmos Camões citar em 1555 em Gôa o Auto anonymo de *Braz Quadrado*. Os Jesuitas lançavam os fundamentos de uma moral nova, privativamente sua; serviram-se de todos os meios para a incutirem; a architectura e poesia foram tambem afogadas por esses sicarios da consciencia, como meio de universalisar as suas theorias. Para exprimir uma moral falsa, que fórmas tomaria a arte que não fossem uma mentira? Como aconteceu em toda a Europa, os Jesuitas apoderaram-se do theatro; inventaram um genero hybrido, sem paixão, allegorico, metaphorico, encomiastico, verdadeiro germen d'onde saíu o elogio dramatico.

O theatro de *marionettes*, a que em Hespanha se chamava *Titeres*, recebeu em Portugal uma designação propria, que bem mostra que esta ordem de espectaculos foi talvez a unica de que gosou o nosso povo. Os *bonifrates* eram essas figuras movidas por cordeis, que representavam nas tabernas e pousadas de Hespanha as scenas de *Gaifeiros* e os mysterios da Paixão; em Portugal a propria designação mostra o seu intuito satyrico. Encontramos a palavra *bonifrate* no theatro de Jorge Ferreira, na comedia *Ulyssipo*, escripta em 1547: «a mulher não hade ser *bonifrate*. (1) No seculo XVII, estavam elles mais em voga; á medida que o theatro de Inglaterra e de Hespanha se levantavam a uma altura surprehendente de creação e fe-

(1) Act. I, sc. 3.

cundidade original, em Portugal o theatro tornava-se um motivo de caridade, uma especulação financeira dos hospitaes, como hoje em dia as loterias. Na *Carta de Guia de Casados*, D. Francisco Manoel de Mello, fala d'esse uso dos *bonifrates:* «Mulheres ha d'estas apetitosas, que por um *bonifrate* venderão um padrão de juro da camara.» (1) Francisco Rodrigues Lobo, que tambem conheceu o theatro popular, emprega nas suas comparações moraes esta mesma designação: «O homem no falar não hade parecer estatua, nem *bonifrate.*» (2)

O grande uso das comedias hespanholas representadas em Portugal, contribuiu muito para o despreso que os nossos votaram á sua lingua no seculo XVII. Jacintho Cordeiro escreveu as suas comedias em Hespanhol. No *Diccionario* de Bacellar, de 1783, se allude a este facto importante, citando como causa: «a leitura de Veiga del Carpio, e Comedias Castelhanas.» (3)

Se este quadro que aí fica, é desolador, mais triste ainda será o estudo parcial de cada um d'estes elementos de corrupção, que trabalharam para extinguir a tradição nacional do nosso theatro.

(1) Ibid., fl. 27, v.
(2) *Côrte na Aldeia*, Dial. VIII, p. 163.
(3) Ibid., p. 4.

CAPITULO II

As Tragicomedias nos Collegios dos Jesuitas

Os Jesuitas corrompem em Portugal os estudos classicos. — As suas *Selectas*. — Extinguem a Comedia da Renascença com as suas Tragicomedias latinas. — A Tragicomedia *Sedecias*, representada na visita de Dom Sebastião á Universidade de Coimbra em 1570. — Tragedias latinas de Diogo de Paiva de Andrade e Frei Thomé de Jesus. — O Collegio das Artes, de Coimbra, floresce com as Tragicomedias do padre Luiz da Cruz, padre Simão Vieira, padre Antonio de Sousa. — Divertimentos theatraes na Universidade e Collegio do Espirito Santo, de Evora. — A Tragicomedia do padre André Fernandes na visita do Duque de Bragança a Evora. — Divertimentos escholares no Collegio de Santo Antão, em Lisboa. — Festejos pela vinda de Philippe III a Portugal; a Tragicomedia do padre Antonio de Sousa *Do Descobrimento e conquista do Oriente por Dom Manoel*. — Descripção do theatro em que foi representada. — Riquezas do scenario e caracterisações. —Resto da tradição escholar dos Jesuitas no selo XVIII. — Tendo os Jesuitas extinguido o theatro *classico* com as suas Tragicomedias eruditas, matam o theatro *nacional* com o *Index Expurgatorio*.

Na segunda metade do seculo XVI, o theatro *nacional* e o theatro *classico* soffreram a invasão do genio expoliador dos Jesuitas; as suas escholas derramaram-se em Portugal no anno de 1555, e n'ellas, á similhança das Universidades, admittiram immediatamente os divertimentos dramaticos. Não contentes com conspurcar os ricos monumentos da litteratura antiga retalhando-os nas suas *Selectas*, guerrearam o theatro classico oppondo-lhe as suas Tragicomedias em verso heroico para ensaio dos estudantes do methodo alvaristico,

e dos que frequentavam as escholas de Rhetorica. (1) Depois que se lhe augmentou o poder e a opulencia, o theatro foi para elles o meio de festejarem os reis e os grandes senhores, quando íam a qualquer terra em que dominavam. Quando el-rei Dom Sebastião visitou a Universidade de Coimbra, os Jesuitas, que já se haviam apoderado da instrucção publica de Portugal, mimosearam-no com uma Tragicomedia. Era então Reitor da Universidade Dom Jeronymo de Menezes, quinquagesimo quinto Bispo do Porto. Achamos este facto memorado em Dom Rodrigo da Cunha: «Sendo ainda Reitor da Universidade, veiu a ella el-rei Dom Sebastião, e o Cardeal Dom Henrique, com a maior parte da côrte e nobreza do reino, em cuja vinda Dom Jeronymo de Menezes lhe mandou fazer grandes aparatos, e festas; entre ellas se representou a Tragicomedia famosa, intitulada *Sedecias*, da destruição de Jerusalem por Nabuch do Nosor, composta pelo padre Luiz da Cruz, religioso da Companhia de Jesus.» (2)

(1) A primeira *Selecta*, que os Jesuitas inventaram, publicou-se em 1587. Em 1594 refundiram-na em uma nova, intitulada *Silvae illustrium auctorum, qui ad usum Societatis Jesu Selecti sunt.* Reconhecendo ainda os grandes defeitos d'estas duas, empregaram todos os seus meios para tiral-as da circulação e publicaram uma terceira *Selecta*, da qual baniram os escriptores da baixa latinidade, e os latinistas modernos, que estavam intercalados entre Tito Livio, Sallustio e Cicero, de modo que era impossivel desenvolver o gosto da mocidade para os saber distinguir. A consequencia foi a decadencia dos estudos classicos.

(2) *Catalogo dos Bispos do Porto*, Parte II, cap. 40; p. 218, ed. 1742.

Poucos annos antes havia professado no instituto jesuitico o padre Luiz da Cruz, a 1 de Janeiro de 1558; era filho de Leonardo da Cruz e de Leonor Lopes, e morreu a 18 de Julho de 1604, como se sabe pelo que diz d'elle Barbosa Machado. A visita de Dom Sebastião á Universidade de Coimbra foi em 1570; a sua actividade dramatica foi aproveitada pelos Jesuitas logo depois que vestiu a roupeta; além da Tragicomedia *Sedecias*, escreveu outras tres, mas não se sabe se elles foram representadas em alguma solemnidade publica; comtudo temos a certeza que o seriam nos divertimentos escholares, como se deprehende do titulo com que foram publicadas em Leão em 1605: *Tragicæ comicæque actiones á Regio Artium Societatis Jesu Conimbricæ in publicum theatrum.* (1) Logo pouco depois da publicação da Tragicomedia *Sedecias*, no Collegio dos Jesuitas de Evora se representou outra sobre o mesmo assumpto, escripta pelo mestre de Rhetorica, o padre João da Rocha; era filho de Gaspar da Rocha e de Isabel Fernandes; entrou para o Collegio de Santo Antão, de Lisboa, a 25 de Janeiro de 1603, e foi mestre de humanidades em Lisboa, Evora e Coimbra. D'elle resta a *Tragicomedia Nabuco de Nosor*, da qual diz Barbosa Machado: «mereceu a acclamação de todos os expectadores.» (2) O Padre João da Rocha partiu para a India em 1623, e morreu depois de 1633. A

(1) Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, t. III. p. 9 0
(2) *Id.* ib., t. II, p. 737.

parte espectaculosa d'esta tragedia da destruição de Jerusalém póde ser comprehendida pelos que viram a representação da moderna *Prophecia*. O Collegio das Artes, de Coimbra, era o que mais primava na frequencia dos divertimentos theatraes; fôra em Coimbra que appareceu a tragedia classica, e os jesuitas queriam apagar essa tradição pura com o explendor das suas creações. Ali se representou a *Tragicomedia Paulinus Nolæ Episcopus*, em verso heroico: «a qual se conserva no Archivo do Collegio de Coimbra, da qual faz menção o Padre Franco, etc.» (1) Era o auctor d'esta Tragicomedia, Dom Affonso Mendes, nascido em Evora a 20 de Agosto de 1579, de Lourenço Alvares e Branca Mendes. Vestiu a roupeta a 2 de Fevereiro de 1593, e foi mestre de Rhetorica no Collegio das Artes até 1600; morreu a 29 de Junho de 1656. Tambem era natural de Coimbra o padre Simão Vieira, que professou na Companhia de Jesus, em Roma, a 9 de Abril de 1556; segundo o espirito do seu instituto, escreveu a *Tragedia de Casu Heli*, e a *Tragedia de Obitu Saulis et Jonathæ*. (2) Ainda ao mesmo Collegio das Artes, de Coimbra, pertenceu o padre Antonio de Abreu, e como mestre de Rhetorica, aí fez representar pelos seus discipulos a *Tragedia Sancti Joannis Baptistæ;* era este jesuita natural de Lisboa, filho de Antonio de Abreu e de Anna Barradas; vestiu a roupeta no Col-

(1) *Id.* ib., t. I, p. 44. Cf. Padre Franco, *Imag. do Nov. de Coimbra*, t. I, liv. 2, cap. 21, n.º 4.
(2) Barbosa, *Bibl. Lusit.*, t. III, p. 724.

legio de Coimbra a 17 de Maio de 1577, e morreu a 10 de Junho de 1629. (1) Foi tambem no Collegio de Coimbra, que se educou o padre Antonio de Sousa auctor da apparatosa Tragicomedia representada na entrada de Philippe III em Lisboa, em 1619; abaixo a analysaremos detidamente para que se forme uma ideia d'estes espectaculos dos jesuitas.

Isto que se passava e estava em moda nos Collegios dos Jesuitas, começou a exercer certa influencia sobre o gosto litterario do tempo; e só assim se explica o facto de vêrmos Antonio de Azevedo «comico dos mais insignes que floresceram no reinado do Dom João III» (2) abandonar a comedia nacional, cuja eschola estava ainda no seu esplendor, para escrever em latim, sendo d'entre as comedias que escreveu a mais estimavel a que versa sobre o thema do Evangelho: *Venite post me, faciam vos piscatores hominum.*

Vimos como o theatro classico era adulterado pelos professores de Rhetorica do Collegio das Artes em Coimbra; os Jesuitas do Collegio de Evora, da cidade aonde a tradição dramatica de Gil Vicente ainda estava viva, não quizeram ficar atraz n'este symptoma de bom gosto. Quando a Universidade de Evora, fundada pelos Jesuitas, quiz festejar a chegada do Duque de Bragança, que ainda então não era rei de Portugal, representaram-lhe uma Tragicomedia intitulada *Sanc-*

(1) *Id.* ib., t. I, p. 195.
(2) Barbosa Machado, *Bibl. Luzit.*, t. I, p. 213.

tus Eustachius Martyr, «com pomposa magnificencia,» como diz Barbosa Machado. (1) Foi o auctor d'esta Tragicomedia o Padre André Fernandes, natural da Villa de Vianna, no Alemtejo, que era mestre de Rhetorica na Universidade, n'esse anno de 1635. O padre André Fernandès, era filho de Domingos Coelho e de Maria das Neves, e entrára para a Companhia de Jesus a 2 de Abril de 1622. No Collegio eborense tambem se representou a Tragicomedia *Agiulphus*, por occasião de um regosijo publico; a edição é de 1669, com o titulo *Agiulphus Serenissimæ et Augustissimæ Magnæ Britaniæ extractus dramatis Tragicomicis, ab Academia Eborensi in Collegio Soc. Jes.* Em quasi todos os Collegios de Jesuitas, em Portugal, achamos vestigios d'estes divertimentos escholasticos; até no Collegio da Ilha de S. Miguel se representou tambem uma tragicomedia! Versava de um certame de figuras allegóricas, que representavam as nove ilhas dos Açores disputando entre si a primasia. Em todas as composições dramaticas dos Jesuitas predomina a fórma da *sabbatina* escholar; elles tem a audacia de dar corpo ás mais vagas abstracções, e não possuindo o genio creador que inventa os symbolos, privativo dos primeiros periodos da vida da humanidade e das raças mais fecundas, atrevem-se a servir-se do symbolismo mas cáem na mais chata e amaneirada allegoria. A Tragicomedia representada no Collegio jesuitico de

(1) Id., *ibid.*, t. I, p. 148.

Ponta Delgada foi escripta pelo mestre de Rhetorica, o padre João Moraes de Madureira Feijó; era o seu titulo *Dissidium de primatu inter Insulas, vulgo Açores*. Diz Barbosa Machado, que foi representada com grande applauso. (1) O Padre João Moraes de Madureira Feijó nasceu a 21 de Março de 1688; vestiu durante treze annos a roupeta; e quando esteve professando na cidade de Braga a cadeira de Rhetorica, aí compoz e fez representar a tragedia *Verior Ganimedis raptus*, em louvor de Santo Estanislau Koscka. O extasis de um Santo comparado por um Jesuita ao rapto licencioso de Ganimedes para os prazeres de Jupiter! Por mais que faziam os Jesuitas não podiam encobrir debaixo da chamarra a pata bifurcada de satanaz.

O seculo XVII está quasi todo occupado pelas Tragicomedias dos Jesuitas; muitas d'ellas ficaram manuscriptas, como o *Sacer Hercules* do Padre Pedro Peixoto, lisbonense, que vestiu a roupeta a 18 de Março de 1619, e morreu a 8 de Outubro de 1686. (2) Outro frade portuguez, nascido em Anvers, escreveu *Herodes Seviens, Drama Tragicum de Infanticidio*, em 1628; era augustiniano, a cuja ordem se pegou o contagio dos divertimentos escholares dos Jesuitas, como se nos revela pelo facto de Frei Thomé de Jesus, o Kempis portuguez, escrever a *Comedia do grande*

(1) *Bibl. Luzit.*, Supplemento, p. 187.
(2) Barbosa, *Bibl. Luzit.*, t. II, p. 609.

Padre Santo Agostinho «representada em Marrocos, com faculdade do Xarife. Affirma Jorge Cardoso, no *Agiologio Luzitano*, t. II, p. 620, que a vira em poder d'esta Provincia de Santo Agostinho.» (2) Tambem o celebre Diogo de Paiva de Andrade, nascido em Lisboa em 1576, escreveu duas tragedias latinas *Joannes Baptista*, e *Eduardus*; e para completar o quadro em que o theatro nacional apparece esmagado por estas formações hybridas do tragicomico, citamos o nome do portentoso Frei Francisco de Santo Agostinho Macedo, que em 1614 fez representar diante de Luiz XIV a sua Tragicomedia *Orpheus*, a qual dedicou depois ao Cardeal Mazarino; o titulo com que foi publicada é: *Orpheus, Tragicomedia in Aula Regia Palatii Parisiensis, coram rege Christianissimo Ludoviço XIV.*

O Collegio das Artes, de Coimbra, e o Collegio jesuitico de Evora até aqui parecem levar a palma na grandeza e apparato com que representavam as suas tragicomedias. Parece que o Collegio de Santo Antão, de Lisboa, está eclipsado; mas vamos vêr como elle se desassombra e desempenha. Falta-lhe só uma occasião em que mostre o seu enorme poderio, capaz de abalar o mundo; é a elle que compete representar o dithyrambo, cantado e dansado sobre a ruina de Portugal, usurpado por uma invasão hespanhola.

Para a chegada de Filippe III a Portugal, os Je-

(2) Id., *ibid.*, t. III, p. 757.

suitas prepararam-lhe uma festa dramatica, desempenhada pelos seus escholares, no Collegio de Santo Antão em Lisboa. O theatro nacional estava quasi completamente morto; sómente os Jesuitas, que tanto haviam contribuido para a sua extincção com os *Indices Expurgatorios*, se reservavam o divertimento exclusivo das suas comedias em latim para ensaio dos estudantes de *Selecta*. A peça engenhada pelos Jesuitas intitulava-se: *Real Tragicomedia del descubrimiento y conquista del Oriente por el felicissimo Rey, decimo quarto de Portugal Dom Manoel de gloriosa memoria... Compuesta y representada en el Real Collegio de S. Antão de la Compañia de Jesus a la Magestad Catolica de Felipe segundo de Portugal, y tercero Monarca de las Españas, miercoles y juevenes, en 21 y 22 de Agosto de 1619, assistiendo a ella, con su Magestad Catolica de Felipe tercero, y D. Isabel dichosos Principes de España, la serenissima Señora Infanta D. Maria, con toda la corte de España y Portugal.*

Em uma nota manuscripta, em letra do seculo XVII se encontra esta interessante nota: «O autor d'esta Tragicomedia foi o muito reverendo P.^e^ Antonio de Sousa, religioso da Companhia de Jesu; primo do muito erudito e douto Antonio de Sousa de Macedo, bem conhecido por seus escriptos; e na 1.^a^ parte que trata *Eva* no Cap. 26, tratando do principio e continuação da poesia, ahi nomêa por seu primo ao Auctor d'esta obra; e devia de ser grande poeta, porque den-

ro de vinte e seis dias fez esta Tragicomedia, como elle 1os diz no prologo ao leitor.» (1)

João Sardinha Mimoso fez a descripção d'este estupendo espectaculo em um grosso volume de 125 folhas; na sua advertencia ao leitor traz noticias importantes, que convém recolher na propria fórma em que as escreveu. Traduzimol-as para facilitar a leitura: «Foi o commum juizo de todos os que se acharam n'esta cidade, que a maior cousa que n'ella se fez, foi a Real tragicomedia que os Padres da Companhia de Jesus ordenaram no seu Collegio de santo Antão, no qual os Padres venceram a si mesmos, porque sendo tão perfeitos e apontados em tudo o que emprehendem, que ninguem se espanta com a perfeição das suas obras, como cousa ordinaria n'ellas, em esta foi o espanto universal, não só pela obra, mas pela brevidade com que a apresentaram... Os vestidos, trajes, joias e mais riquezas vão fidelissimamente retratados, taes como os personagens que os vestiram e levaram em seu adorno, posto e tirado de cada um por conta, como os mesmos que os vestiam deram por lista. Em a qual é mais de espanto, que cousa que servira a uma não aproveitava a outra figura. O que assim mesmo fez a obra mais real, foi conhecer-se as figuras em tanto numero, que passaram de 300, todas das Escholas, tanto, que apenas veiu um artilheiro para dar fogo ás peças, por causa do perigo que podia haver se isto se

(1) Exemplar da Bibliotheca publica do Porto, L. 2-72

metesse em mãos de gente sem experiencia. O elenco e disposição se tirou, parte de um libreto que antes da representação saíu, o restante do que appareceu no tablado, e muito das pessoas que n'esta disposição da obra entenderam. Os córos de musica foram dos melhores Maestros de profissão que existem em Lisboa. E para que tudo fosse pela ordem que convinha, eu fui consultar *o auctor da obra*, o padre Mestre de Rhetorica das ditas Escholas, que é o Padre Antonio de Sousa, de quem soube todo o enredo, postoque contra sua vontade, por não dar-se por satisfeito da sua poesia, dizendo ser composta com a brevidade que todos sabem; nem elle soubo qual era a minha intenção quando lh'o perguntei. Não fizeram os Padres esta obra em vulgar, por não ser do seu instituto, que é ensinar letras humanas em lingua latina, e fora bastante mais facil ao autor escrevel-a em hespanhol.» João Mimoso Sardinha conservou a Dedicatoria dos Padres da Companhia a Philippe III, aonde se encontra esta curiosa noticia: «Na representação, (que toda será pela juventud que nas Escholas d'este Collegio se cria,) verá d'ella V. Magestade parte do fruito que esta Cidade e Reyno colhe do trabalho que a Companhia emprega na cultura e educação dos sujeitos que as frequentam.»

A descripção do theatro e do scenario, armado pelos Jesuitas, tambem merece conhecer-se: «Para esta real representação se preparou um theatro e tablado na fórma seguinte. No *pateo* das Escholas, para a

parte do Oriente, se levantou o tablado sobre g
e largos madeiros, em altura de 60 palmos, e
por o sitio ser muito estreito. Escolheu-se este,
de haver outro mais capaz da parte do Occiden
ser sem sol e calor, e de mais alegre vista, ficar
bre os jardins, chamados de S. Lazaro, e ser o
mais formoso e espaçoso horisonte. Tinha o t
145 palmos de largo, e 89 de comprido. Pel
anterior do Collegio, se alevantou em altura
palmos sobre os 60 de tablado, um proscenio,
nha de comprimento 25 palmos e de largo 60
trez corpos de architectura de meio perfil: o p
de 20 palmos de alto, e o segundo de 15; sol
havia outro de 12 palmos de alto, em que estav
presentação da gloria. Constava toda esta fach
trez corpos eguaes, de 30 palmos de altura cada
Todos os trez pilares, cornijas, frisas e arch
eram revestidos de damasco de côres, perfila
membros de architectura, recortados e argent
ouro. Rematava o frontispicio d'esta fachada cc
pyramide de 8 palmos de alto, que pelo meio o
carregando a peanha que o sustentava sobre a
do terceiro corpo, e sobre os quatro angulos hav
tro grandes pyramides, com que se rematava a
da. Tinha este proscenio duas portas de doze
de tamanho cada uma; pela parte direita saía o
Manoel e todo o tocante ás cousas de Portugal
lado esquerdo saíam os Mouros e cousas toc
gentilidade; cobriam-nas pannos de tela doura

corpo do meio estavam dois nichos, de oito palmos cada um, e entre elles um pilastrão de tres palmos, que desde baixo do tablado até á altura em que estava a representação da gloria, dividia todo o corpo da fachada, por onde baixou em uma nuvem formosa, da gerarchia da gloria, o Anjo Custodio do Oriente no primeiro acto. O nicho da mão direita continha o throno e casa de Apollo deos dos ventos, d'onde saíram os quatro; e no da mão esquerda estava uma bôcca do inferno, que se abria e fechava, vomitando demonios de vez em quando; o restante do nicho era uma penha negra cheia de infernaes chammas. No ultimo corpo da fachada, que era de uns vinte palmos de comprido e doze de alto, estava a representação da gloria, e em meio d'ella uma peanha de quatro palmos de largo, e tres de comprido formada de nuvens volantes de prata sobre campo azul, semeada de Seraphins de relêvo e estrellas de ouro; a peanha movia-se em meio das demais nuvens que estavam em meio da quadra, até chegar ao nivel da fachada; sustentava uma cruz de cinco palmos de largo, enriquecida das cinco chagas de Christo, que resplandeciam com formosos raios; e do meio da cruz saía um grande resplendor, e raio de seis palmos de diametro.

«Toda a quadra estava forrada de azul e vistosas nuvens de prateados volantes, e em meio um como resplendor de ouro, grande, que com arreboes amarellos e coloridos, fingiam uma formosa abertura do céo. Os pilares e parte da architrave do frontispicio e cornija

corpo de baixo, e os pilares do ultimo corpo esta-
[illegible] cobertos das mesmas nuvens de azul, branco e pra-
Saía do nivel da fachada sobre o ar, uma nuvem
ande, de quatro grades por ambas as partes, que to-
avam a peanha no meio, em que estavam treze An-
os vivos, tres de cada lado na primeira grade, e dois
le cada lado na segunda, e um em cada uma das su-
periores. Nos pilares, dois de tamanho natural de es-
culptura, e por debaixo dos pés dos da primeira grade
estavam outros dois em escorso do mesmo, como que
sustendo toda a machina e grandeza da gloria, com
suas azas e braços estendidos.

«Vestiam estes Anjos todos, ricas roupas, de va-
rias côres de tela, brocado, bordados da China; em
meio de todos estava em uma alegre nuvem um Anji-
nho lindamente vestido de telinha de ouro e prata, to-
dos tinham formosas e louras cabelleiras, grinaldas de
flôres e varios instrumentos nas mãos, que a seu tem-
po se tocaram accordemente; convém a saber, dois bai-
xões, dois violões de arco, duas rabequinhas, duas flau-
tas e outros varios instrumentos musicos.

«Estava esta elegre representação coberta de umas
cortinas de tafetá colorido, que descerrando-se, mos-
travam a formosura d'este espectaculo. Os mastilles [illegible]
ribaltas d'este tablado se revestiram de damascos cra-
mesís. A fachada d'este proscenio se refaixava de a[illegible]
chitectura composita em extensão; os pilares de t[illegible]
palmos, e as cornijas, frisos, e architraves de qua[illegible]
de tamanho, tudo se forrou de demasco de côres,

por cima refendiam os membros de architectura recortada e argentada de ouro.

«Da parte do Collegio e Escholas se fez em toda a largura do tablado outro de doze palmos de alto, e no meio de um throno de vinte palmos, em quadrado, em que esteve sua Real Magestade e suas Altezas; e da parte direita sessenta palmos de largo e dez de ancho, em que estiveram os Grandes senhores de Hespanha e Portugal; e da parte esquerda, em outro sitio estiveram as damas e outras donas de honor, com suas aias, e outros ministros do palacio. Forrou-se o logar em que sua Magestade esteve, de brocado de ouro de tres palmos, com um rico docel e cortinas por todos os lados, que o gosto com que sua Magestade assistiu á tragedia nos dois dias, fez levantar do lado por onde entravam e saíam os personagens, para com mais facilidade os poder gosar, e vêr mais tempo e distancia do logar. Os lados, em que estavam os Grandes e damas, se adornaram de cortinas de raso verde e colorido, com franjas de ouro, e çanefas de brocado, franjões de ouro e sêda. Todo este sitio se cobriu de ricos tapetes orientaes; o tablado em que representaram todos os personagens da tragicomedia ficou sem elles, para não impedir a voz dos representantes e não estorvar as machinas e danças de que se compunha a obra.

«No sitio que ficava por detraz do real tablado, dividido por um bom espaço se levantaram umas grades de vinte palmos de alto e dezeseis de tamanho e oitenta de largo para os cavalleiros e religiosos. Havia do

logar onde estavam suas Magestades e Altezas serventia para uma geral, que estava colgada de sêda de varias côres da China, fresca e olorosa, para estancia de suas Magestades e Altezas. Havia outra para os grandes e senhores em seu destricto, e outra para as damas e senhoras, de honor, com as cousas tocantes a similhante acto. Sobre a porta das Escholas se fez outro tablado, para os paes dos representantes poderem gosar da alegre vista de seus filhos.

«Por baixo do tablado d'onde estiveram os grandes, se fez um recolhimento para as figuras poderem vêr a obra em quanto não saíam ao tablado, e estar com resguardo a muita pedraria e riqueza que sobre si todos levavam, o qual estava guardado de galerias para poderem vêr sem serem vistas nem tocadas... Chegado pois o primeiro dia, que foi em uma quarta-feira a vinte e um de Agosto, chegou sua Magestade com o Principe e Princesa e serenissima Infanta, pouco depois das tres horas da tarde, e entrando em seu real posto, houve um alegre applauso entre todos os circumstantes, com salva de musica de charamellas, e atabales, e socegado o auditório, começou a obra, etc.» (1)

A Tragicomedia é em versos latinos; nem o rei nem as damas, nem os grandes de Portugal e Hespanha comprehendiam esses exercicios de rhetorica dos escholares de Santo Antão; os jesuitas que não podiam

(1) Fl. 1, v., a 4.

deslumbrar pelo genio, procuraram espantar pela riqueza. A *Relação* de João Mimoso Sardinha versa principalmente da descripção minuciosa como vinham vestidos os personagens allegoricos, Lisboa, Cintra, o Tejo, a Idolatria, o Culto divino, etc. É importante para a historia da caracterisação no theatro portuguez do seculo XVII, ainda que nunca os comicos nacionaes poderam servir-se d'esses recursos. Os Jesuitas tinham um geito especial para a allegoria. El-rei Dom Manoel vinha com a: «Espada e petrina de ouro puro de martello, que pertenceu ao Mestre de Santiago, filho d'el-rei Dom João II, fundador da illustre e real casa de Aveiro; custou a sua feitura dois mil ducados, e de premio ao ourives que a fez, se deram de renda 30 *hanegas* de trito em cada anno para sempre.» (1) Por este importante facto se descobre que os Jesuitas se serviram da sua poderosa influencia para alcançarem emprestadas as joias com que ataviaram as tresentas e tantas figuras que entraram em scena. Da entrada de el-rei Dom Manoel em scena, diz o citado auctor: «Foi notavel o applauso que deu a esta entrada, que certamente foi real e de grande magestade.»

Vasco da Gama foi representado em scena, com um colar de peças de ouro e de diamantes, «que valia mais de sete mil ducados» com «*uma espada toda de ouro, que foi de el-rei Dom João II.*» (2) Tambem ap-

(1) *Relação*, fl. 18.
(2) *Idem*, fl. 22, v.

pareceu em scena «uma galera de mais de trinta palmos de pôpa á prôa, com toda a cordoalha e enxarcias, que sóe levar um galeão da India, perfeita e acabada, que até a sineta levava; assim levava dez peças de bronze, quatro por banda, e duas na prôa, que no palco se dispararam, fazendo salva a sua Magestade e Alteza.» (1) Rompeu-se um penhasco, e a nau começou a navegar acompanhada de Tritões e Sereias; Vasco da Gama e o Piloto íam cantando versos latinos; os marinheiros cantavam em portuguez as seguintes coplas, que transcrevemos, para que se avalie o talento do poeta comico Padre Antonio de Sousa:

MAR: Fortes portuguezes
Conquistae o mar,
Que a terra é pequena,
Para triumphar.

Os ventos conhecem
Vossos estandartes
Riquos de vitorias
Em diversas partes;
Sopram desejosos
De ver-vos no mar,
Que a terra é pequena, etc.

O Céo vos convida
C'o Reyno do mar,
Dai velas á fama
Que vos quer honrar,
Vêde que vos chama,
Para navegar,
Que a terra é pequena, etc. (Fl. 28, v.)

(1) *Id.*, fl. 26, v.

Conheça Neptuno
Quem é Portugal,
Se por bem não queira
Sinta por seu mal;
Que á nossa bandeira
Obedece o mar,
E a terra é pequena, etc.

Novos Argonautas
Ouro vão buscar,
Que em cofres a honra
Quer enthesourar.
Buscae portuguezes
Este ouro no mar,
Que a terra é pequena, etc. (Fl. 29.)

Os ventos ligeiros
Encheram as velas,
Voaram as Naus,
E os peixes entre ellas,
Alegre com danças
Tornaram o mar,
Que a terra é pequena, etc.

Fica-te, Lisboa,
Adeos patria amada,
Que a conquistar honra
Parte nossa Armada:
Cêdo te veremos
Senhores do mar,
Que a terra é pequena
Para triumphar. (Fl. 30.)

O movimento lyrico d'este côro de Marinheiros é
adavel; não se sabe como seria interpretado pelo
npositor da musica d'elle. Se nos lembrarmos de
no anno seguinte ao da representação da *Tragico-*
lia da Descoberta e Conquista do Oriente, em 1620

o Padre José Leite se distinguiu na musica que compôz para a tragicomedia allegorica de *Angola triumphante*, é facil de crêr, que elle fôra tambem um dos maestros que em menos de vinte seis dias escreveram a musica da grande e estrepitosa Tragicomedia real. Já em 1560, Frei Luiz da Cruz escrevêra a musica para a sua tragedia *Sedecias*. Em 1619 ainda Camões era lembrado, porque caracterisaram um Tritão: «na cabeça, sobre negra grenha uma casca de lagosta, como o poeta Camões o pinta:

mancebo grande y feo
Trompeta de su padre y su correo.» (1)

Apparece tambem uma folia de nove galhardos mancebos cantando ao som de tambor, sistros e doçainas:

No mundo que descobristes
Gama, luz de Portugal,
Dizei se vistes
Rey tão venturoso
Ou vassalo tão leal.

Manoel é sem segundo
Menos póde ter egual,
Como nem Gamas o mundo
Tem fóra de Portugal,
Se a vista do sol na terra
Dá ouro, que tanto val,

(1) Fol. 30, v.

A vista do nosso Rei
Deu Gamas a Portugal.
Dizei se vistes, etc.

Qual te seja mais rendoso
Testemunha Portugal,
Se teu Rey criando-Gamas,
So o sol, tão rico metal.
Porém quanto mais que o ouro
A virtude honrosa val,
Vence Gama a todo o preço
Vosso valor immortal.
Dizei se vistes, etc.

Pois Gama não descobristes
Outro a Manoel egual,
Certo estou, que rei não vistes
De vassalo tão leal.
Que mal nos dera outro reino
Se não fôra Portugal
Ou Senhor a Manoel,
Ou seu vassalo outro tal. (Fol. 49.)

Todas as Provincias descobertas por Vasco da Gama vieram offerecer a Dom Manoel as suas páreas symbolicas, e dançaram «*a dança que se chama morte real.*» (1) Aqui enumera Sardinha Mimoso a riqueza que traziam; só em algumas d'essas figuras se contaram 1:090 diamantes, 3:000 perolas grandes, 248 esmeraldas finissimas, e 1:139 rubins. D'este modo toda a fidalguia de Portugal se despojou das suas joias para as emprestar aos Jesuitas do Collegio de Santo Antão. O primeiro dia da representação a Tragicomedia acabou no fim do terceiro acto, com uma dança

(1) Fl. 51, v.

de homens do povo, e de negros, tudo feito pelos estudantes, que cantavam:

> Sae dos seus Felippe
> E para os seus vem,
> Louvae portuguezes,
> Não percaes tal bem. etc.
>
> Porque cá vos fique
> Fama immortal,
> Deixae-nos Felippe
> Rei de Portugal. etc.

«Com isto se dava fim á representação do primeiro dia, ainda que não pôde ser tanto a ponto a chegada de sua Magestade, e foi mister começar mais de traz; o qual sua Magestade recomeçou no seguinte dia antecipando duas horas, e mandou que se continuasse sem atropellar cousa alguma. E aconteceu, que passando-se certo ponto, por parecer conviria, e era mais a proposito, por ficar-se o tempo livre para outros, olhava sua Magestade com attenção para o libreto do extracto que tinha na mão, conferindo o que via com o que lia escripto, que achando diversidade mandou recolher o personagem que havia saído, e que fosse tudo pela ordem que a obra promettia.» (1)

Os Jesuitas, depois de terminado este assombroso espectaculo, tentaram publicar um livro com estampas das scenas, bailados, e machinas que empregaram na Real Tragicomedia; não o chegaram a fazer. A sua

(1) Fl. 63.

intenção deprehende-se do aviso final de João Mimoso Sardinha: «É isto pois um breve resumo e corollario *da historia mais extensa, que cada dia se espera appareça* com aquelle ornato que exige a materia. Servirão entre tanto estes epitomes de incentivo e despertador do appetite para que com mais ancia se busque *a obra* toda *com as estampas e pinturas das machinas, que cedo sairão*, e eu ficarei desculpado de não tratar o assumpto com aquella copia e largueza que tão gloriosa empreza pedia, pois em esta brevidade não professo historia, se não alguma curiosidade com que desejo dar gosto a amigos que me constrangem a dar á luz o que por particular gosto meu havia recolhido.» Na bibliographia portugueza e hespanhola não se encontra esta projectada obra acompanhada das estampas do espectaculo; seria provavelmente pelo gosto dos librettos da *Clemenza di Tito*, e de *Alessandro nell'Indie*, que se representaram na Opera do Tejo, na primeira metade do seculo XVIII. Se tivessem apparecido essas estampas da Tragicomedia, por certo corrigiriam o que nos parece exagero na *Relação* de Mimoso Sardinha. Temos outros factos por onde se póde conhecer o grande assombro que causou a Tragicomedia dos Jesuitas; Vasco Mousinho de Quevedo, publicou logo em 1619 um poema de 70 folhas, intitulado *Triumpho del Monarcha Philippe tercero en la felicisssma entrada de Lisboa;* é dividido em seis cantos, aonde miudamente se descrevem os arcos, as luminarias, as danças, os foguetes e gala que houve na cidade, que se não sentia aviltada

ao receber o seu invasor acobertado pelo direito divino. D'esta obra dizem os annotadores de Ticknor: «É obra de bastante engenho, escripta em oitavas faceis e harmoniosas, e dedicada ao presidente do senado e camara de Lisboa. No segundo canto se introduz um elogio de Frei Luiz de Aliaga, confessor d'aquelle monarcha, que se suppõe ter tido grande parte na resolução do Rei visitar os seus estados de Portugal.» (1) Aonde especialmente se encontra uma descripção da Tragicomedia dos Jesuitas, é em um poema em sete cantos, composto de novecentas e vinte sete oitavas, que se imprimiu em Lisboa em 1624, com o titulo *El triumpho mas famoso que hizo Lisboa á la entrada del Rey Dom Phelippe tercero d'Espana y segundo de Portugal*, por Gregorio de San Martin. (2) No canto V d'este poema se faz a descripção da Tragicomedia, e na opinião de Gayangos e Vedia, é o que o torna mais curioso. Este Gregorio de San Martin dava-se por parente afastado de Lope de Vega.

Gregorio de San Martin, no poema citado descreve a Tragicomedia dos Jesuitas em noventa e cinco oitavas; pela extrema raridade d'este livro, transcrevemos algumas das suas estrophes, dando a preferencia áquellas que descrevem o scenario ou as figuras, e deixando de parte os monologos e dialogos com que anima a sua descripção:

(1) Ticknor, *Hist. de la litt. espan.*, t. III, p. 534.
(2) Barbosa, *Bibl. Luzit.*, t. II, p. 416.

St. 12

Luego a la tarde del siguiente dia
La Tragedia se vió mas celebrada
Que ingenio formò, ni miró gente
Tan sumptuosa, ni tan bien traçada:
O Padre de los estudios eminente!
O sciencia de sciencias venerada!
No sendo Theatino quien uviera
Que la mitad que hizo otro hiziera.

13

Estando en el theatro sumptuoso,
Su Magestad, los Principes y Damas,
Los grandes y los chicos con tal gose,
Que el alma frequentan vivas llamas:
En el cuerdo silencio virtuoso
Por ver las levantadas Epigrammas
Teniendo cada qual prompto el oydo
A lo que sale ponen el sentido.

14

Salió la mas que Athenas grandiosa
Ciudad en el valor que el mundo tiene
En las armas, y letras poderosa
Por los illustres hijos que mantiene:
De Ulysses fundador patria dichosa,
Con el Tajo, y peñasco se entretiene
A do su Magestad reverenciando
Yvan versos latinos concordando.

15

Alli las tres figuras adornadas
De brocados y telas differentes
Con labores exquisitos bordados
Que sin miralo son aqui presentes:

De preciosas perlas matizados
Y d'infinitas piedras reluzientes,
Los pechos guarnecidos, y turbantes
De topacios, rubies y diamantes.

21

Despues que cada qual fue relatando
Las sabias Epigrammas que trahia
Al Rey, y a los demas reverenciando
Mostraran la devida cortesia.
Y al momento que los numerando
Con arrogante tallo y bisarria
Quitanse el Theatro, y luego al punto
Salió el mayor rigor del mundo junto.

22

La Idolatria sobre un cau severo
De perfida y cegera acompanhada,
Quiso qual suele ser al mal primero
De falsas varias gentes adorada:
Muchos leva tras su despeñadero
Su torpe falsa secta es derribada
A las profundas salas del olvido
Qual suele ser y de contino ha sido.

25

Salió luego una nube muy galana,
Y viose al comparar muy aparente
Una grave presencia soberana
Mas que el claro Sol resplandecente:
Corridas las tres diosas, y Diana
Se vió el Angel Custodio obediente,
Que vino dar las nuevas de alegria
Al Asia, que en el Theatro aparecia.

37

Sobre un Leon la Tierra fue entrando
El Agua sobre un Pês muy conchado,
El Ayre en dos Aguilas mostrando
Un trepido semblante un tanto ayrado:
El Fuego en su carro demonstrando
Un furor muy mayor que imaginado
Con el rayo, corisco y la corneta
Que a las Naves de Portugal inquieta.

38

De Yris la embaxada llega a Eolo
El qual con su baston rompio la peña,
Y el peñasco deshizo al punto solo
Mostrando alboroto y gran reseña:
Los vientos principales de un polo
Al otro, cada qual furor enseña
Con la Idolatria embaidora
De infinitos males causadora.

39

Dançaran al momento todos juntos
Haziendo alborotos desconciertos,
Y horriendos temores por menutos
Alborotando el mar los mancos puertos:
Conformes los perversos resolutos
En sus vanos assombros inquietos,
Mas sale en vano su rigor presente
Que el Dios sobre las dioses no consiente.

107

Despues de la Tragedia al tardo dia
Un ingenioso barco opulento
De bulquinoso fuego al punto ardia
Que dava a trinta mil almas contento:

En tres leguas el son claro se ohia,
Por los ayres cohetes en augmento,
En tierra buscapiès, ruedas de fuego
Que davan alegria, y inossiego. (1)

No prologo d'este seu poema, Gregorio de San Martin fala contra o uso popular de cantar romances, e reprehende os paes de familia por não castigarem seus filhos por esse crime, causa da ruina dos estados! recommenda que se fuja da leitura de *Orlando* e de *Amadis*, mas que se repitam os romances sacros de Lope de Vega, e as Coplas de Manrique, *Recuerde el Alma dormida*, não esquecendo tambem o seu poema *El Triumpho mas famoso*. Por esta revelação se conhece que os romances populares se não mostravam affectos á usurpação hespanhola. Por este tempo, é verdade, cantava-se em Portugal o romance da *Batalha de Lepanto*, ganhada por Dom João de Austria, de quem Philippe II fôra inimigo (2); cantava-se tambem contra o Cardeal-rei, por ter deixado em testamento Portugal aos castelhanos. (3) Estes factos explicam a condemnação dos romances populares.

No fim da *Relação* de Sardinha, a consciencia não pôde deixar de confessar, que ao representar-se em scena os vultos de Vasco da Gama, Affonso de Albuquer, D. Francisco de Almeida, Noronha, e outros, se conheceu a pequenez e aviltamento do caracter por-

(1) Fl. 112 v. a 128.
(2) *Cantos do Archipelago*, n.os 44, 45, 46.
(3) *Cancioneiro popular*, p. 40.

tuguez n'aquelle momento, e para correctivo, remata o livro contando uma façanha de um portuguez praticada em 1619, que em uma carta das missões do Oriente lhe mandou um Jesuita.

Pela *Relação* de Mimoso Sardinha se conhece a grande modestia do Padre Antonio de Sousa, auctor da apparatosa Tragicomedia; Barbosa recolheu algumas noticias da sua vida, que bem servem para completar este trabalho; era o Padre Antonio de Sousa natural de Amarante, filho de Manoel Ferreira e Maria de Sousa. Entrou para a Companhia de Jesus em Coimbra, a 1 de Julho de 1606, com quinze annos de edade, portanto foi o seu nascimento em 1591. Era mestre de Rhetorica no Collegio de Santo Antão, em Lisboa, e n'esta qualidade lhe coube o engenhar a Real Tragicomedia, da qual escreveu seu primo Antonio de Sousa de Macedo, nas *Flores de España:* «aquella famosa Tragicomedia, qual núnca vió el Theatro romano...» (1) Morreu este erudito padre a 18 de Setembro de 1625, quando regressava da Bahia na Nau Santa Anna.

Não contentes com matar o theatro *classico*, os Jesuitas introduziram a fórma dramatica no Brazil, em um paiz primitivo, que ainda estava n'esse estado genial do espirito que leva ás grandes creações epicas. Fizeram o contrasenso de implantar uma fórma privativa dos mais altos periodos de civilisação, em um paiz que ía começar a repetir as suas lendas seculares.

(1) *Op. cit.*, Cap. 14, excell. 8, n.º 2.

fórma ingenua dos Autos; depois conheceram q
estavam á sua vontade n'essa fórma simples, qu
valer pela clareza e sinceridade jovial, e deixa
pela Tragicomedia erudita. Um dos primeiros q
tou a fórma do Auto, foi o padre Alvaro Lobo,
Dialogo da Ave-Maria; nascido em 1551 em Vill
veiu a tempo de encontrar ainda florescente a t
do theatro nacional; professou em 1566 na Com
de Jesus, e na missão do Brazil, quiz como o
Anchieta, ensaiar a fórma do Auto. Morreu em
bra a 23 de Abril de 1608; o seu caracter d
bem revela que foi professor nas escholas jesuitic
geu os estudos dos Collegios de Braga e Lisbo
reitor do Collegio do Porto. Substituida a fó
Auto pela Tragicomedia insulsa, encontramos
diatamente o nome de Frei Francisco Xavier d
ta Thereza, natural da Bahia, como auctor da
comedia *De Santa Felicidade e seus filhos;* est

ineditas. (1) Para qualquer lado que se olhe, a litteratura theatral do seculo XVII estava occupada exclusivamente pelos Jesuitas; os mesmos assumptos, tratados por diversos padres, nos revelam a frequencia que havia n'estes divertimentos por occasião das festas da Companhia; o padre Luiz da Cruz e o padre João da Rocha trataram cada um por sua vez Nabuco do Nosor; tambem o padre Luiz Ribeiro, natural de Coimbra, escreveu em varios metros a *Famosa Tragicomedia da conversão penitente e morte de Santa Maria Egypciaca*, impressa em Lisboa, em 1619, que Frei Isidoro Barreira, natural de Lisboa e professo na Ordem militar de Christo, tratára com o titulo *Comedia famosa de Santa Maria Egypciaca*, a qual ficou manuscripta; Barreira professara em Thomar a 7 de Março de 1606, e aí morreu em 1634. Frei Manoel Rodrigues, angustiniano imprime em 1628 o seu *Herodes saviens*, e em 1631 a sua tragedia *Rudericus fatalis*.

Parece que em consequencia do deslumbramento que os padres da Companhia exerceram sobre a imaginação do publico com a sua Tragicomedia, se enfureceram desde então contra o pobre theatro nacional. E podemos avançar, que desde 1619 até 1624 é que se esteve elaborando o volumoso, tremendo e sanguinario *Index Expurgatorio*, falsamente assignado por Dom Fernando de Mascarenhas, aonde se violou a na-

(1) Fernand Wolf, *Le Brésil Litteraire*, p. 22; Barbosa, *Bibl. Lus.*, t. II, p. 303, e t. IV, p. 147. Este padre era franciscano.

tureza condemnando irremissivelmente o theatro popular, fecundo e vivo até então, como se vê pelas repetidas edições de Lisboa, Evora e Braga, feitas por Antonio e Vicente Alvares, Francisco Simões, Pedro Craesbeeck, e Fructuoso de Basto.

Ao saír d'esta atmosphera de hypocrisia e falsidade, encoberta com pomposas galas, sirva-nos ella de preludio para o espectaculo infernal da extincção do genio de um povo.

O divertimento escholar das Tragicomedias ainda se repetiu no seculo XVIII; no Collegio das Artes representou-se a *Concors discordia sive amicum de gloriæ primatu dissidium Castilionem*, etc., pouco antes de 1727. No Collegio de Lisboa, celebrou-se o casamento de Dom João V com Dona Marianna de Austria, com a tragicomedia *Tergemina Austricæ Aquilæ Corona!* Como o genio satanico dos Jesuitas estava accommodado para celebrar a alliança da imbecilidade brigantina com a sensualidade suina da Casa de Austria! No meio d'estes festejos rhetoricos não se conhecia o paroxismo de uma nacionalidade. O mesmo Collegio de Lisboa tambem celebrou o casamento de el-rei Dom José com Dona Maria Anna Victoria, com a tragicomedia *Lusitaniæ augmentum, victoria coronatum*. Com estes augmentos de corrupção e despotismo tornava-se maior a cretinisação do pobre *mosarabe*.

Os divertimentos theatraes dos Collegios pouco mais floresceram além do primeiro quartel do seculo *XVIII*; nas festas da Companhia de Jesus, que se cele-

braram a 21 de Maio de 1712 na canonisação de um santo do seu instituto, se representou a tragicomedia *Ludovicus Stanislaus;* foi o seu auctor o padre Pedro Serra, nascido a 11 de Abril de 1695. Este padre ainda representa a tradição collegial do seculo XVII. Tambem por occasião da canonisação de S. João Francisco de Regis, se representou no Collegio do Pará a tragicomedia *Hercules Gallicus vindex;* á maneira do seculo XVII, foi escripto pelo professor da aula de Rhetorica o Padre Aleixo de Santo Antonio, nascido em Agueda a 22 de Janeiro de 1712; a representação foi pelos seus discipulos em 1739.

No seculo XVII os jesuitas davam como divertimentos escholares, entre comedias de Plauto e Terencio representadas pelos seus discipulos, na lingua latina, composições hieraticas de frias allegorias, quando não tocavam a allusão politica e a satyra pessoal. Na *Relação* das festas que a Companhia de Jesus fez em Lisboa na canonisação de Sam Francisco Xavier em 1620, o padre Diogo Marques Salgado, diz que: «Se começou a *tragicomedia* intitulada *Santo Ignacio*, repartida em cinco actos.» (1) Na Bibliotheca da Universidade se conservam algumas tragedias em latim representadas nos collegios jesuiticos. Quando o padre Antonio Vieira esteve prezo no Santo-Officio, os Jesuitas apodaram a tremenda corporação sua rival com uma Opera em que era protogonista a figura de

(1) Op. cit., fol. 16.

Vieira: «Estiveram sempre os Jesuitas de má fé com a Inquisição, depois da prisão de Vieira, e resolveram fazer uma Opera ou dialogo, em que Vieira apparecia no theatro preso com cadeias, e um Anjo inspirando-lhe as respostas e razões. Fez-se isto n'aquelle deserto de Coimbra. Não assistiram Inquisidores. Desaforo. Contou-m'o Pedro de Villas-Boas, então lente e membro do Santo Officio.» (1) N'este pequeno traço nos deixou o Bispo de Grão-Pará, Frei João de Sam José Queiroz, esboçados os usos e divertimentos theatraes dos claustros portuguezes no seculo XVII.

De todo este quadro, conclue-se, que tendo os Jesuitas a combater o theatro, que desde o seculo XVI florescia nas suas duas fórmas *nacional* (2) e *classica* (3), para esta segunda entenderam que o melhor modo de a extinguir seria com as suas proprias armas, com a erudição. Para isto inventaram a *Tragicomedia* latina.

Mas como no theatro *nacional* hieratico-popular havia ainda alguma cousa de genio, de crença, de inspiração, de boa-fé e ingenuidade que se não podia fingir, contra esse lançaram a execração e o anathema, inventaram o *Index Expurgatorio*.

(1) *Memorias do Bispo de Grão-Pará*, p. 160.
(2) Vid. *Historia do Theatro Portuguez*, liv. I e II.
(3) Idem, liv. III.

CAPITULO III

O Index Expurgatorio de 1624

Elaboração do *Index* no Collegio de Santo Antão, de Lisboa. — O Padre Balthazar Alves seu auctor. — Como o Relatorio de Lei de 12 de Agosto de 1712 considera este *Index*. — *Autos* de Gil Vicente que foram deturpados pela censura jesuitica. — Motivo porque os jesuitas mandaram supprimir alguns *Autos*. — O prologo da *Mofina Mendes*; a *Romagem de Aggravados*, a *Fragoa de Amor*. — Condemnação da eschola nacional de Gil Vicente. — Copía o *Rol* de 1564, o *Catalogo* de 1581, e o *Index* de 1591. — Condemnação do theatro classico. — Extractos de todas as prohibições relativas ao theatro portuguez. — O Marquez de Pombal prohibe o *Index* de 1624, mas cria a *Real Mesa Censoria*, para que não entrasse em Portugal ideia alguma contra o principio divino da soberania.

Depois da representação da Real Tragicomedia em 1619, os Jesuitas captaram a confiança de Philippe III; as suas escholas estavam exteriormente florescentes, e a nação entregou-lhes a educação moral e litteraria dos seus filhos; compria-lhes usar da força que insensivelmente adquiriram. Ao passo que o poder se accumulava na Companhia, sentiam para si, como Hercules, que se íam tornando deoses. E ninguem foi ainda mais incredulo do que elles. Era chegado o tempo em que deviam tornar o mundo á sua imagem. Começaram por apagar os restos da civilisação da Renascença, que ainda se conservavam nos livros, e por inocular novas ideias sobre a origem da auctoridade civil. Para isto começaram a pôr em vigor a Bulla *In Cœna Domini*, e os *Indices Expurgatorios*, que a sustentavam. Foi

em 1624 que se publicou o *Index Expurgatorio*, sob a auctoridade do Bispo D. Ferdando Martins Mascarenhas. Antes de pôr em relêvo o golpe mortal que este *Index* descarregou sobre o theatro nacional, vejamos a historia da sua formação; ella está feita no prologo ou relatorio da Lei de 5 de Abril de 1768: «Succedera que o governo dos denominados Jesuitas com todos os sobreditos dolos, collucões, abusos, e originarias e insanaveis nullidades, maquinaram um volumoso *Index Expurgatorio*, dentro do Collegio de Santo Antão, da cidade de Lisboa, debaixo da inspecção do seu Provincial Balthazar Alves, e o fizeram publicar em nome do Bispo Inquisidor Geral Dom Fernando Martins Mascarenhas, com elles associado para a maquinação e publicação do referido *Index*; estabelecendo por bazes d'elle as Bullas dos Indices romanos, que as côrtes mais exemplares na religião e no respeito á Séde Apostolica, tinham universal e inflexivelmente reclamado e repellido, como contrarias ás paternaes intenções dos summos pontifices em cujos nomes foram lavradas, como enormissimamente lesivas de todas as soberanias temporaes, e como diametralmente incompativeis com o socego publico dos reinos e estados; succedera, que fazendo a prepotencia dos mesmos Jesuitas o mais malicioso uso das muitas revoluções que n'esta côrte e monarchia concitaram depois do anno de mil seiscentos e vinte e quatro, conseguiram com as suas costumadas intrigas confundirem a inspecção dos livros e papeis entre o Ordinario, entre o Santo-Offi-

e entre a Meza do Desembargo do Paço; em tal
ıa, que descançando uns dos ditos tribunaes no cui-
ɔ dos outros, e não cabendo, aliás, na possibilida-
los seus respectivos ministros, fazerem compativeis
a concurrencia do despacho dos seus expedientes,
ame de todos e cada um dos innumeraveis livros e
ɔis que se deviam permittir ou defender; vieram a
ır todas aquellas vigilantes e vigorosas providen-
, que fazia indispensaveis um negocio de tanta im-
ancia. E succedera, que os mesmos Jesuitas, ser-
lo-se dos sobreditos meios, extinguindo n'estes rei-
e seus dominios todos os livros dos famosos, illu-
ados, e pios auctores, que n'elles tinham formado
gregios professores, os apostolicos varões e os as-
alados capitães, que nos seculos de mil e quatro-
os, e de mil e quinhentos, encheram de edificação
assombro as quatro partes do mundo; e substi-
do no logar d'aquelles uteis livros outros livros
ıiciosos das suas composições, ordenados a estabe-
rem o seu despotismo sobre a ignorancia; conse-
am logo precisamente desterrar d'esta monarchia
a bôa e sã litteratura; precipitarem todos os vas-
ıs de Portugal no inculpavel e necessario idiotis-
em que forçosamente vieram a cahir; e fecharem
n os olhos e atarem as mãos a todos os estados da
na monarchia, para não acharem n'elles a menor
tencia nas funestas occasiões em que os precipita-
nas repetidas revoluções e insultos que os mesmos
itas concitaram n'estes Reinos e seus dominios

depois d'aquelle infaustissimo tempo com geral e publico escandalo.» N'esta accusação vaga mas cheia de verdade, sente-se a esquadria do Marquez de Pombal, e a demonstração secca e fria da *Deducção Chronologica*.

O Bispo do Algarve Dom Fernando Martins Mascarenhas assistira antes de publicar o fatal *Index* á representação da tragedia *Daniel*, de Antonio Gomes, mestre de grammatica em Faro; (1) mas os escrupulos do padre Balthasar Alves poderam mais do que o seu gosto artistico. É no *Index* de 1624, que se leva a effeito a muita reformação de que precisavam os *Autos* de Gil Vicente, indicada pelo *Index* de 1581. Pela natureza das passagens riscadas podemos saber aonde é que os Jesuitas mais se feriam. Começa o *Index* de 1624 por condemnar o *sermão em verso*, que prégа um Frade, como prologo do Auto da *Mofina Mendes*; e n'esse sermão dizia Gil Vicente, que uma das cousas:

> Que endoudece em gram maneira
> He o *favor* (livre-nos Deos)
> *Que faz* do vento cimeira
> *E do toutiço moleira*,
> E das ondas faz ilheos.

Aí ridicularisa as *distincções* escholasticas, e a auctoridade que se tirava de tudo quanto era trecho em latim:

> Não me lembra em que escriptura,
> Nem sei em quaes *distincções*,
> Nem a copia das razões,

(1) Barbosa, *Bibl. Lusit.*, t. I, p. 288. (Entre 1595 e 1617.)

Mas o latim,
Creio que dizia assim: etc.
. . . .
Pẹlo que diz *Quintus Cartius*,
Beda — *De Religione*,
Thomas — *Super Trinitas alternati*,
Augustinus — *De Angelorum choris*,
Hieronimus — *De alphabetu hebraice*,
Bernardus — *De virgo ascencionis*,
Remigius — *De dignitate sacerdotum:*
Estes dizem justamente
Nos livros aqui allegados:
Se filhos haver não podes,
Nem filhas por teus peccados,
Cria d'esses engeitados
Filhos de clerigos pobres.

ı golpe profundo este que feria ao mesmo tempo
cia e a moralidade do clero. Os Jesuitas man-
que se riscasse o petulante sermão, e em mui-
;ões avulsas o Auto da *Mofina Mendes* começa
Prologo, entrando logo Nossa Senhora em sce-
Comedia de Rubena não póde ter correcção e to-
condemnada; a rasão é facil de descobrir; por-
á cheia de orações e escojuros das tradições po-
portuguezas. N'esta comedia se encontra:

Ler-vos-hei *Carcel d'amor*
y *Peregrino Amador*.

Index Expurgatorio de 1624 se prohibe a no-
arcel de Amor: «Anda sem nome de Autor (pos-
do *Cancioneiro Castelhano* impresso em Toledo
e 1526, fl. 158, consta que de hum *Carcel de*
'oi Autor Diogo de Sam Pedro) anda junto ao

livro intitulado *Question de Amor*, impresso em Anvers por Martin Nucio, anno 1598.» (1) Segundo Ticknor, *Carcel de Amor* foi a primeira tentativa de novella sentimental; (2) era já muito conhecido em Portugal em 1521, e já andava junto com a *Questão d'Amor*, que lhe deu a celebridade. Seria tambem a recommendação da sua leitura, o que contribuiu para a condemnação da *Rubena*. Para ser coherente com o *Index* hespanhol, se condemnou tambem cá as tragicomedias *Dom Duardos*, e de *Amadis de Gaula;* na primeira falava-se com respeito da soberania dos reis, chamando-lhes *sacra* magestade:

> Pues sobre los terrenales
> Sois el mas alto y facundo
> D'este suelo.

Para os Jesuitas que extinguiram subrepticiamente o *beneplacito* regio, não soavam bem estes versos. Na tragicomedia *Nao de Amores*, encommodavam-se os Jesuitas por se nomear entre as figuras da peça um Frade *doudo;* tambem ordenaram que se cortasse a extensa scena em que Frei Martinho disparata, descrevendo os costumes dos conventos. Na *Fragoa de Amor*, repassada das ideias da Reforma, mandaram os Jesuitas riscar o dito do Frade:

(1) *Index* de 1624, p. 945.
(2) *Hist. de la Litt. Españ.*, epoc. I, cap. XXII.

Senhores, fui carpinteiro
Da Ribeira de Lisboa,
E muito boa pessoa,
E de mero malhadeiro
Me fui fazer de corôa.
CUPIDO: Porqué nó quereis ser fraile?
FRADE: Porque meu saber não erra:
Sômos mais frades que a terra
Sem conto na christandade,
Sem servirmos nunca em guerra
E haviam mister refundidos
Ao menos tres partes d'elles
Em leigos, e arnezes n'elles,
E assi bem apercebidos,
E então a Mouros com elles.

Condemna-se tambem a ultima scena da *Fragoa de Amores*, que começa *Todalas cousas do mundo*, aonde se préga a doutrina da secularisação sustentada por Luthero em 1525. (1) A Tragicomedia *Exhortação de guerra*, foi completamente prohibida, por incapaz de correcção; começa pelo monologo de um Clerigo nigromante, que dizia:

Venho da cova da sibyla
Onde se esmera e estilla
A subtilesa infernal.

Representada esta Tragicomedia na partida da expedição para Azamor, Gil Vicente dizia ao partido clerical, que repartisse os priorados aos soldados e suissos para conquistarem a Africa, visto que a renda que pi-

(1) Esta scena vem analysada na *Historia do Theatro portuguez*, t. I, p. 189.

chavam não era santa nas egrejas nem com o[s]
[l]ores. (1) Assim comprehende-se porque os Jes[uitas]
procuraram extinguir esta composição, porque ll[he]
ria a temporalidade, o interesse, o seu maximo e [u]
dogma. Entre as regras de critica seguidas pelo I[ndex]
prohibia-se a relação de senhos, e foi por isso q[ue]
condemnou tambem a Tragicomedia *Templo de A[pollo]*
Na *Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella*, p[rohi-]
be-se a scena do Ermitão, que começa:

> Agora quero eu dizer
> O que venho aqui buscar:
> Eu desejo de habitar
> N'uma ermida a meu prazer,
> Onde podesse folgar.
> E queria-a eu achar feita
> Por não cansar em fazel-a,
> Que fosse a minha cella
> Antes bem larga que estreita,
> E pudesse eu dançar n'ella.
> E que fosse n'um deserto
> D'infindo vinho e pão,
> E a fonte muito perto
> E longe a contemplação.

Segue a descripção da vida ermitica com toda[s as]
commodidades e sensualidades dos egoistas solita[rios]
e remata:

> Irmãos, pois deveis saber
> Da serra toda a guarida,
> Praza-vos de me dizer
> Onde poderei fazer
> Esta minha santa vida.

(1) *Idem*, t. I, p. 96.

edição de Hamburgo das *Obras* de Gil Vicente, ›bre a de 1562, ainda se encontra esta scena, que ›areceu da edição de 1585 «*emendada pelo Santo-como se manda no Cathalogo d'este Reino.*» (1) Tragicomedia *Romagem de Aggravados*, em que Frei Paço, symbolo da influencia que o partido ıl exercia na côrte e principalmente no animo de João III, em 1533, dois annos antes de se esta-r em Portugal o Santo-Officio, segundo a letra *dex* de 1624, «toda se prohibe». Para que ha-de estar com meios subrepticios? aqui não se , corrigir uma expressão menos respeitosa ácerca ı sacramento ou dogma com o simples córte de ›rso, como no *Triumpho do Inverno;* era preciso o poder, a influencia, que podia perigar. Frei dizia com bem acerto:

> Irmãos, haveis de notar
> Que o paço é flor das flores,
> Pasto de grandes senhores,
> E é mais um grande mar
> Com somma de pescadores.

Farça do *Velho da Horta*, que começa: «*Pater creador*» tambem foi completamente elliminada, por causa da Ladainha da Alcoviteira Branca ; fidalgas e damas da côrte de Dom Manoel, cu-›rigas amorosas vêm no *Cancioneiro* de Resende. ›uitas quereriam por este lado captar a gratidão

Citado *Catalogo* de 1581, fl. 21. Vid. Supra, p. 127.

das senhoras da aristocracia. Tambem a *Farça dos Almocreves*, que começa: «*Pois que não posso rezar*,» se acha completamente prohibida. Se nos lembrarmos que é n'esta farça que Gil Vicente desenha o typo do fidalgo pobre tal como mais tarde o esboçou Nicolau Clenardo, representando n'elle a aristocracia portugueza, comprehende-se a intenção dos Jesuitas. Condemnando estas duas engraçadas farças captavam a sympathia dos fidalgos e das damas, que tambem em seu tempo soffreram a mordacidade justa de Gil Vicente. O typo do Capellão representa todas as baixezas a que os tonsurados se sujeitavam para conseguir os seus fins; para servir na Capella real, a quanto elle se não submette:

CAPELLÃO: E por vos cahir em graça
Servia-vos tambem de fóra,
Té comprar sibas na praça.
E outros carregosinhos
Deshonestos para mi.
Isto, senhor, é assi,
E azemel n'esses caminhos,
Arre aqui e arre ali
E ter carrego dos gatos
E dos negros da cosinha,
E alimparvolos sapatos,
E outras cousas que eu fazia, etc.

FIDALGO: Padre, mui bem vos entendo
Foi sempre a vontade minha
Dar-vos a El-rei ou á Rainha.
. . . .
Padre, eu heide ter fadiga,
Mas d'El-rei haveis de ser;
Escusada he mais briga.

ˈs Jesuitas que sabiam todos os recursos que se
n tirar de uma humilhação bem soffrida, prohi-
ı a *Farça dos Almocreves*, talvez por lhes descobrir
redo.

ˈepois de Gil Vicente, o *Index* condemnou tam-
a sua eschola; no *Auto de Santa Barbara*, manda
: a rubrica: «*cantarão em louvor de Deus um*
» N'este mesmo *Index* se encontram anathemati-
varios romances populares; no seculo XVI era o
ı de Leiria que mandava publicar a paixão de
to metrificada, por amor das pessoas devotas. Co-
ı'estas pequenas cousas se vê o antagonismo dos
tas e da Inquisição contra o poder episcopal. O
ı Affonso Alvares apezar de ter escripto apadri-
ı pelos conegos de Sam Vicente, foi achado em
do pelos Jesuitas. Até contra um rude trocadilho
gundo sentido de palavra, se eriçou a moralida-
uitica; o *Index* manda que no *Auto do Dom An-*
nonymo, se risque *Indulgencia pernaria*. Con-
ando o *Auto do Nascimento* de Balthazar Dias,
perdido, manda escrever a rubrica: «*O parto da*
m não se represente no theatro mas suponha-se, e
'a uma cortina, appareça a Senhora e o menino Jesus
esepio: o qual aviso se entenda em qualquer ou-
ɔpresentação do Nacimento.» Toda essa grande
idade de *Autos do Nascimento* soffreu com este
e é natural que o mesmo se entendesse para com
'o da Mofina Mendes, aonde pela primeira vez se
ɔgou este recurso scenico. A Comedia *Celestina*,

origem de todo o theatro hespanhol e portuguez tambem alí se acha condemnada; apezar da prohibição eram os frades os quo mais a liam, a pretexto do expositor de casos de consciencia. (1) As comedias classicas de Sá de Miranda, de Jorge Ferreira de Vasconcellos, do Doutor Antonio Ferreira, emfim a melhor parte da litteratura italiana do seculo XVI, alí se acha condemnada.

Para que se forme uma ideia clara do immenso desastre e da ruina do theatro portuguez, aqui transcrevemos as proprias palavras do *Index*, que ficarão como paginas negras na historia das violações da intelligencia e da consciencia.

No *Index Expurgatorio* de 1624, pag. 625 se lê:

«**Gil Vicente.**—Por quanto ha variedade na ordem das obras de Gil Vicente, em diversas edições que teve: aponta-se sómente o titulo, ou principio da obra, e o logar que se emenda, deixando commumente o tempo da impressam, e numero das folhas; principalmente porque tambem alguas das ditas obras andam *fóra do* corpo grande, das quaes assi mesmo procede a prohibiçam, ou emenda que aqui se faz.

«Do Auto intitulado *Mofina Mendes*, ou obra endereçada ás Matinas do Natal, logo no principio se risque o dito do Frade, começa: *Tres cousas acho que fazem;* acaba *e hua gorra d'orelhado*. Em algumas im-

(1) Vimos uma edição franceza da *Celestina*, de 1598, que pertenceu ao Convento de Santa Cruz de Coimbra.

pressões anda já tirado, e nellas começa o auto pello dito da Virgem: *Que ledes minhas criadas,* etc.

«No *Auto da Barca,* na primeira scena, que começa *á barca á barca oulà,* no dito da Alcoueteyra Brisida Vaz, se tire o verso que começa *Seis centos, etc.* E no *Auto da barca 3.* que começa, *Patude ve muy saltando,* se risque no cabo de todo o Auto, *e veyo Christo da ressurreiçam etc,* até *Laus Deo,* exclus.

«A *Comedia de Rubena* repartida em tres Scenas, e começa, *En tierra de Campos alla en Castilla etc.,* acaba, *ventura bem empregada,* toda se prohibe.

«Na Comedia *Floresta de Enganos,* perto do fim, o que da *ventura* se diz, lease cautamente.

«A Tragicomedia de *Dom Duardos* da impressam mais antigua se prohibe, por andar outra já correcta da impressam de 1586 pera cà, começa, *Famosissimo señor etc.* E tambem se entende ser prohibida a que andar fora do corpo de todas as obras se for impressa conforme aquellas antiguas, como acima fica geralmente advertido. A do anno de 1613 em Lisboa por Vicente Alvares he das correctas.

«Na Tragicomedia *Amadis,* impressa separada em Lisboa por Domingos da Fonseca anno 1612, pag. 5, colu. I, lin. 3. risquese: *Señor no os atengais a esso.* E logo abaixo, *no cureis de oraciones.* O mesmo se emenda na impressam por Antonio Alvares sem anno: mas nas obras juntas do anno de 1586, está feita a emenda.

«A Tragicomedia intitulada *Nao de Amores,* que co-

meça, *Oh Alto e poderoso etc.* em que andar o dito do Frade, logo no principio da mesma Tragicomedia onde se nomeam as figuras, se tirem aquellas palavras, *hum Frade doudo.* E no corpo da obra se risque o titulo, *Entra o Frade doudo*, com todos os mais até o titulo, *Entram dous fidalgos portuguezes*, exclus. E mais adiante a trova, *olhai cá Simão Gallego*, até o titulo, *Chegão os fidalgos*, exclus. E mais abaixo risque-se o titulo, *Entra o Frade doudo*, cõ os versos seguintes até *pues que dize la marea*, exclus.

«Na Tragicomedia intitulada, *Fragoa de Amor*, começa, *Un castillo me han loado*, se risque desda trova, *Señores fuy carpintero*, com os quatro seguintes até *mandais algo hermano aca*, exclus. E mais adiante se risque a trova que começa, *toda las cosas do mundo*, com as tres seguintes até, *vamanos no enhademos*, exclus.

«As duas Tragicomedias intituladas, *Exhortaçam de guerra*, começa *famosos e esclaridos.* E *Templo de Apollo*, começa, *Teniendo febre continua*, se prohibem de todo.

«Na *Tragicomenia pastoril* feita ao parto da Rainha, começa, *Prazer que fez abalar*, ao ditto do Ermitão, se risque desde o ultimo verso da trova *Agora quero eu dizer*, até *esta minha sancta vida*, inclusive.

«A Tragicomedia intitulada *Triumpho do inverno*, fol. 2. pag. 2. na trova *bemdito seas verano*, se risque *mas invierno yo jurara*, até *cantando*, exclus. E mais adiante na trova *no cures de mas rezones*, risquese *ple-*

ga al martyr San Antão. E pouco além do meyo da obra na trova *o Senhora da batalha*, se risque *o Senhora do Loreto* até *vos piloto esmoreceis*, exclus. Anda tambem esta obra separada imprêssa em Lisboa por Manoel Carvalho anno 1613.

«A Tragicomedia intitulada *Romagem de Aggravados*, começa, *quem me vir assi entrar*, toda se prohibe.

«A farça que começa *Pater noster criador*, e a que começa *pois que não posso rezar*, de todo se prohibem.

«Das obras meúdas se hade tirar o *Miserere mei Deus*, começa *Que farei angustiado.*

«Do *Pranto de Maria Parda*, que começa *Eu só quero prantear*, na trova *O rua de Sam Gyam*, se tire o verso *como altares de Coresma.* E na trova *O rua da ferraria*, se risque *na manhãa que Deus naceo* e o seguinte. Na trova *ó triste rua dos fornos*, se risque o verso, *agora rua da amargura.* Na trova, *ó rua da mouraria*, se risque o verso, *que nos presta ser Christãos*, ou *Choray já que sois Christãos.*

«O *Testamento* da mesma *Maria Parda*, começa *A minha alma encomendo*, todo se prohibe.

(*Index.* cit. p. 225-6.)

Por este mesmo *Index Expurgatorio* podemos fazer uma ideia do Repertorio do theatro portuguez no seculo XVI e do grau de popularidade que os Autos gosavam no seculo XVII:

«**Affonso Alvares.**—No seu *Auto de Santo Antonio*, impresso *em* Lisboa, anno 1613, por Vicente Alvres,

ou em Evora em casa de Francisco Simões, anno 1615. fol. 5, pag. 2. col. 2. se risquem as palavras *Pezar de São Sardonino* no dito de Satanaz. E na ultima folha do mesmo Auto se risque, *Alevante-se o menino morto*, até as palavras *Não me heide apartar*, inclus.

«No *Auto de S. Barbara*, impresso em Lisboa por Vicente Alvres anno 1613. ou em Evora na officina de Francisco Simões, anno 1615, se advirta, que se não hade representar o baptismo da Santa, e se hão de risquar na fol. 3. pag. 1. col. 1. as palavras seguintes *Baptisarseha S. Barbora e cantaram em louvor de Deos um mote.*

«No *Auto de Sam Vicente* no titulo se risque *Rey dos Gentios*, e diga *Presidente Romano*. E na volta lin. 3. se risque tambem *Rey dos Gentios*. E na lin. 8. onde diz *Daciano Rey*, se risque *Rey* e ponha-se *Prezidente do Emperador Diocleciano.*

«Na fol. 6. pag. 1. em o fim da columna 2. no dito de Narquinto se risque, *a hum rey tam soberano*, até, *sagrado Romano*, inclus.

«Na pag. 2 da mesma fol. 6. em o dito de Bravisco, se risque *de nuestros Dioses* até *de mui alto merecer.*

«O dito de Narquinto que immediatamente se segue, se risque tudo das palavras *porque ellos* até *y en esto vos condenais*, inclus.

«Na folha 7. pag. se risquem aquellas palavras, *com que a morte padeçeo*, que estam no dito do Bispo.

«Na mesma folha 7. pag. 2, onde diz *vaise o Bispo,*

e vem o Pontifice Daciano, se risque a palavra *Pontifice*, e ponhase, *Presidente*.

«Na folha 9. pag. 1. colum. 2. onde diz, *Al grande Rey Daciano*, diga, *Al Presidente Daciano*.

«E mais abaixo na dita column. em o pregam se risquem as palavras, *Rey dos Gentios*, e diga *Presidente do Emperador Diocleciano*.

(Idem, pag. 207.)

«**Frei Antonio de Lisboa.**—No seu *Auto dos dous Ladrões*, impresso em Lisboa por Antonio Alvarez anno 1603. p. 3. col. 1. se risque *Que por viverdes honrado* até *Minha opinião* inclusivé. Na pag. 8. colum. 2. no meyo, se risque *Logo nego comecei*, até *Samica sempre* etc. inclusive, que estão na pag. 9. col. 1. no meyo.

(Id. pag. 246.)

No mesmo *Index* se lê o titulo: «Autos, ou representações de varios argumentos, que andam sem nome de Autor:»

«*Auto do dia do Juizo*, impresso em Lisboa por Pedro Craesbeeck anno 1609, no principro em o dito de S. Joam onde diz *desesperai todos*, etc. hade dizer *despertay todos*, como já se emendou na impressam de 1616 em Evora por Francisco Simões.

«Em o dito de Nossa Senhora, a primeira vez que fala, se risque, *Filho meu glorificado*, até ás palavras do dito de Christo, *querovolo outorgar*, inclus.

«*Auto de Dom André*, pag. 4: lin. 10, se risque, *fiat*

voluntas tuas. Pag. 9. col. 2, perto do fim, se risque, *vos fallais* até *Jeremias*, inclus. Pag. 13, col. 2. para o fim se risque *Indulgencia plenaria*, ou ridiculamente a *diligencia pernaria*.

«*Auto dos dous Compadres* impresso em Lisboa anno 1605. fol. 6. pag. 1. col. 1. se risque, *por pouco que vos me deis*, até *faloeis andar direito*, inclus.

«Auto intitulado *Braz Quadrado*, impresso em Lisboa por Vicente Alvares, e em Evora em casa de Francisco Simões anno 1613. fol. 6. pag. 2. até o fim da obra, se tire o dito da feiticeira, ou velha, todas as vezes que fala. E tambem o do diabo.

(Id. p. 268.)

«**Frei Francisco Vaz de Guimarães.**—Do seu *Auto da Paixão* impresso em Lisboa por Vicente Alvarez, ou em Braga por Fructuoso de Basto, ambos no anno de 1613, ou em Evora por Francisco Simões sem anno, fol. 6. pag. 1. colu. 2. risque-se do principio, *Aqui consagra Christo o pam*, até *Tados vos alevantai*, exclus.

«Na pag. 5, começando no fim de toda a obra, col. 1. no Titulo, *Tanto que lhe mostra o pano*, risque-se *Cairá nossa Senhora*.

«Na terceira pagina começando tambem do fim, col. 1. em o § *Aqui se vai o Centurio*, no verso, *Que os possamos flagellar*, diga *Quebrantar*. E no § seguinte, onde diz, *Aqui vão flagellar*, etc. escrevera-se *Quebrar as pernas aos Ladrões*.

«O mesmo *Auto* impresso em Lisboa por Antonio

Alvarez, anno 1617. está correcto, salvo o que acima fica notado da pag. 5. (Id. pag. 590.)

No *Expurgatorio* vem citado o pobre cego Balthazar Dias, com alguns *Autos* que se não encontram nomeados nos livros de bibliographia:

Baltesar Dias. — «No *Auto de Santo Aleixo*, Autor Baltesar Dias, em Lisboa por Vicente Alvres, anno 1613. fol. 5. pag. 2. col. 2. junto do fim no dito do diabo em logar do verso, *Com sua filha Sabina*, diga *Com hua nobre Sabina*, e d'aí por diante risquese até *ficate muyto embora*, inclus. Fol. 7. pagin. 1. col. 1. risquese *E ella pello deshonrar*, até *Disse Deos* exclus. As mesmas emendas se façam na impressam de 1616, em Evora por Francisco Simões: a primeira na fol. 6. pagin. 1. a segunda na fol. 7. pag. 1.

«No *Auto de S. Caterina*, do mesmo Autor, em Lisboa por Manoel Carvalho, ou em Evora por Francisco Simões, anno 1613, risquese o titulo, *Aqui bautiza* até *Diz o Ermitam.* exclus. Nem se represente o bautismo como no *Auto de S. Barbora* fica notado na palavra *Affonso Alvres.* E pouco adiante risque-se o verso, *E perdoaste o peccado*, com o seguinte, os quaes estam na oraçam de S. Caterina, *O eterno e soberano*, etc. E adiante no dito do pagem risque-se o primeiro verso, *Ningem se pode apartar*, com o seguinte. E logo adiante o verso, *Porque assi o quiz a tristeza.*

«Fol. 10. pag. 1. no dito de S. Caterina, *Quando da*

terra sagrada etc. risquese o verso 7. *da terra virgem tambem.* Fol. penult. pag. 2. o erro da impressam de Lisboa, *minha sacra humanidade*, emendese, *minha fraca etc.*

«No *Auto do Nascimento de Christo* do mesmo Autor de qualquer impressam, se emende o seguinte:

«No principio do dito de Benito, risquese o verso 11. *Jury al no*, até *peccar quiso*, inclus. E no dito seguinte de Bartolo risquese o verso 6. *por San Junco verdadero, etc.* adiante tambem no segundo dito de Bartolo, *desxadme dormir etc.* e risquese o verso, *juro al cuerpo de S. Pico.* E no dito do Emperador, *Jupiter omnipotente*, em lugar do verso 21. *E pois que como divino*, diga, *E pois que sem ser divino.* Em o dito de Samuel, risquese o verso 8. *juro al cuerpo de Abraham.* Em o dito 2. de Samuel Zau, risquese o verso 4. *por vida de Don Mouse.* E muito adiante no 4. dito de Joseph. *Quem se apercebe etc*, risque-se o verso 8. *E a cabaça com vinho.* Em o mesmo *Auto* antes do titulo, *Aqui chora o menino etc.* ponham-se estas palavras: *O parto da Virgem não se represente no theatro mas soponhase, e corrida hua cortina apareça a Senhora e o menino Jesu no presepio:* o qual aviso se entenda em qualquer outra representaçam do Nacimento. Abaixo do titulo. *Aqui ven Joseph* etc, no verso 5. *nosso filho piadoso;* diga *etc meu filho etc.* Adiante no dito de Benito risquese, *no dormia por San Puelo*, até *balando como amaron* inclus. E muyto adiante no dito de Gaspar a segunda vez que falla com Herodes, risquese o verso

10. *Depois dé se falecer.* E no mesmo dito, o verso ultimo, *já tres dias averá.* E adiante onde falla Gaspar por todos, o verso 6. *segundo na divindade.* No dito ultimo de Belchior por *receo a vossa bondade,* diga *recebo, etc.*

«No *Auto del Rey Salamam* do mesmo Autor, impresso em Lisboa por Antonio Alvrés, ou em Evora por Francisco Simões anno 1612. se advirta que pella figura del Rey Salamam, se deve entender hum peccador do tempo da ley da Graça, por fallar da confissão sacramental e morte de Christo, e outras cousas que se não accomodam ao tempo, nem pessoa do ditto Rey, posto que tambem alguas a elle sómente quadrem, como ser filho de Bersabe, etc.

«No *Auto breve da Paixão* metrificado por Baltesar Dias, como se diz no principio do titulo: impresso em Lisboa por Vicente Alvres anno 1613 no dito de S. Joam, *Eu venho para contar etc* bem alem do meyo da obra, em logar do verso, *Hum malvado Phariseu,* diga *Hum cruel ministro seu.* E na fol. penultima debaixo do titulo *Mulier ecce filius tuus,* risquese o verso *etc nam de minhas entranhas.* Na ultima pagina de toda a obra risquese o titulo, *Aqui esmorece Nossa Senhora ao pé da Cruz.*

«No mesmo *Auto* impresso em Lisboa por Antonio Alvres anno 1617. fol. 2. pag. 2. col. 1. risque-se o titulo *Aqui esmorece etc.* E outra vez na fol 2. Antes do fim pag. 1. no titulo, *Amostralhe a veronica etc.* No demais já estava correcto.

(Index. p. 270-1.)

«*Celestina* de *Calisto e Malibea*, impressa em Sevilha año 1539. e 1599, ou em Alcala 1569, ou em Salamanca 1570, ou em Madrid 1601. cujo Author foi Fernãdo de Rojas, como consta do principio das letras de cada verso das coplas, *Escucha el silencio* etc. que estão antes do Prologo. (p. 108.)

«**Gil Vicente.** —Varias impressões das obras d'este Author, ou não estão correctas, ou não bastamente, pelo que não poderão correr sem as emendas, que estão no *Expurgatorio*, de algumas obras em particular. (p. 126.)

«**Francisco de Sá de Miranda.**—Quanto as suas comedias. Veja-se o *Expurgatorio*. (p. 122.)

«**Antonio Ferreira.**— Veja-se no *Expurgatorio* em Francisco de Sá de Miranda. (p. 93.)

«**Jorge Ferreira.** —*Euphrosina* e *Ulyssipo*. (p. 148.)

«*Euphrosina*, impressa antes do anno de 1616. Author Jorge Ferreira de Vasconcellos. (p. 117.)

«*Custodia* farça. (p. 109.)

«*Coplas da Burra*. (p. 109.)

«*Ecloga* novamente trovada por Juan del Enzina, en la cual se introducen dos enamorados, Placido y Victoriano. (p. 116.)

«*Dos Enamorados*. Comedia ou farça assi intitulada. (p. 117.)

'rancisco Vaz de Guimarães.—O seu *Auto da* ıão se emendando. O que depois se imprimiu a anno de 1617. está correcto.

(p. 122.)

ıta. Comedia assi intitulada. (p. 150.)

ɔhina. (p. 150.)

nio Ribeiro Chiado. — A *Petiçam, que fez ao issario*, e a resposta d'ella se prohibe. Amçam *Ne recorderis peccata*. Item a sua *Rede Sam Francisco*, que tambem anda no fim ros das sepulturas, em trova. Do seu Auto *ral invenção*, quando falam os dous villões Bras e Pero Gil. Risque-se *Se outro boy lago* até: *com huns pósinhos de avache*, exclu-

(pag. 93.)

so Alvares.—O seu Auto de *Santo Antonio*. *Sam Vicente*. Item o de *Santa Barbora*, não ındo como se faz no *Expurgatorio*.

(p. 92.)

Antonio de Lisboa.—O seu *Auto dos dois la-* ı se emendando o que no *Expurgatorio* se

(p. 93.)

da Adherencia do Paço. Item *da vida do*

(p. 95.)

de Bras Quadrado, não se emendando como ı *Expurgatorio*. (p. 95.)

«*Auto dos Cativos* chamado *Dom Luiz e dos Turcos.*
(A. 3. class. p. 95.)

«*Auto de como o Estudante Christoval de Bivar livrou a seu pay cativo*, se permite tirando-se a ultima pagina, que tem por titulo, *Letrilla en endechas mui graciosas.* (p. 26.)

«*Auto de Dom André*, não se riscando o que se manda no *Expurgatorio.*

«*Auto do Duque de Florença.*

«*Auto de Deos Padre, Justiça e Misericordia.*

«*Auto do Dia do Juizo* não se emendando o que se aponta no *Expurgatorio.* (pag. 96. todos.)

«*Auto dos dous Compadres*, não se emendando como se diz no *Expurgatorio.*

«*Auto dos Fisicos.*

«*Auto de jubileo de Amores.*

«*Auto da Lusitania com os diabos.*

«*Auto* da Farça *Penada*, impresso por Antonio Alvares, anno de 1605, sem nome de logar ou de qualquer outra impressão que seja.

«*Auto do Principe Claudiano.*

«*Auto*, ou *historia de Theodora donzella.* E geralmente quaesquer Autos, Comedias, Tragedias, Farsas deshonestas, ou onde entram pessoas Ecclesiasticas indecentemente, ou se representa algum sacramento, ou Acto Sacramental, ou se reprehendem e vituperam as pessoas que frequentam os Sacramentos, e as Egrejas ou se faz injuria a algua Ordem ou Estado aprovado pela Igreja. (Idem p. 96.)

«Barthazar Dias. — A sua *Glosa*, como Romance, que começa: *Retrahida está a Infante.* Ite o seu *Auto de Santo Aleixo.* Item o de *Sancta Catherina.* Item o do *Nascimento de Christo*, e outro não se emendando, como se faz no *Expurgatorio* na palavra *Balthasar Dias.* (p. 98.)

«*Propaladia* de Bartholome de Torres de Naharro, não sendo das emendadas, e impressas do anno de 573 a esta parte. (p. 169.)

«*Orphea*, Comedia assi intitulado. (p. 165.)

«*Picara Justina.* (p. 170.)

«*Placido e Vitoria.* (Idem.)

«*Rammusia.* Comedia assi intitulada sem nome de autor, em Veneza, anno 1550, como consta do fim, a anda separada, ou com outra chamado *Trinutia.* (p. 174.)

«*Sergio.* Comedia assi intitulada em italiano. (p. 178.)

«*Trinutia.* Comedia. (p. 182.)

«*Tesorina.* Comedia. (p. 183.)

«*Tidea.* Comedia. (p. 183.) (1)

Por este inventario de morte se vê, que o *Index* de 1624, dictado pelo padre Balthasar Alves, de todos os

(1) *Idex Auctorum Damnatæ memoriæ*, editus auctoritate D. Fernando Martins Mascarenhas, B. do Algarve, Inquisidor Geral. Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1624, pars secunda: Indicem prohibitorum Lusitaniæ, completens a pag. 77 usque a 94.

livros que prohibia, os que temia mais eram as composições dramaticas. As datas das edições prohibidas revelam-nos uma certa actividade de producção e consummação na litteratura do theatro: 1603, 1605, 1607, 1612, 1613, 1615, 1616, 1617, foram annos fecundos não já para a publicação de Autos originaes, mas para a reproducção dos Autos do seculo XVI, que os tres *Indices* de 1564, 1581, e 1597 quasi que haviam feito desapparecer. Na condemnação dos Autos, muitas vezes a censura jesuitica se contentava com mandar riscar uma palavra por menos respeitosa da materia dos sacramentos; mas se no Auto apparecia ridicularisado algum tonsurado, ou se ventilava questão que de futuro perturbasse os fins da Companhia, era immediatamente condemnado *in totum*, e lançado á fogueira. Os livreiros eram obrigados a possuir este *Index*, para não incorrerem em grandes multas ou em confiscações. Foi preciso que um cesarista, querendo libertar a soberania que estava invadida pelo poder jesuitico, tivesse coragem para derrocar este antro do obscurantismo; o povo por si nada podia. Pombal libertou-o da pressão theocratica, para o entregar á exploração da monarchia. O Marquez de Pombal aboliu este *Index* de 1624 pela Carta de Lei de 12 de Agosto de 1772, mas creou em seu logar a *Real Mesa Censoria*, para impedir a entrada dos livros de philosophia que principalmente atacavam o direito divino da soberania. Ficamos, é verdade, livres do terror da Companhia de Jesus, mas caímos no sorvedouro da Casa de Bragança, e do seu paternal governo.

CAPITULO IV

Eschola de Gil Vicente no seculo XVII

Autos populares do seculo XVI, que totalmente se perderam. — Braz de Resende, João de Escobar, Gaspar Gil Severim e Sebastião Pires.—A tradição dramatica de Gil Vicente em Santarem. — Antonio Pires Gonge e os seus Autos. — Francisco Rodrigues Lobo deturpa a comedia *Eufrosina*. — A sua morte desastrada. — Os Autos nos conventos de mulheres. — A imitação das comedias hespanholas coadjuvam o *Index Expurgatorio*. — Autos hieraticos representados antes de 1626, recolhidos por Miguel Leitão. — *Dansa das Nove Musas, Colloquio ao divino sobre a restauração do mundo*, e o *Passo da Assumpção de Nossa Senhora*. — Se o theatro nacional do seculo XVI trabalhou pela liberdade da consciencia, no seculo XVII é a unica fórma de arte em que se escreve a lingua portugueza.

A desastrada influencia dos *Index Expurgatorios* fez definhar a fórma vital e verdadeiramente rica da litteratura portugueza—o theatro; para qualquer lado que nos voltemos se descobrem as suas consequencias funestas. Em primeiro logar contribuiu para que totalmente desapparecesse uma grande parte dos poetas do seculo XVI, que tanto abrilhantaram a eschola nacional de Gil Vicente. Conhecem-se ainda os nomes d'esses escriptores dramaticos, muitas vezes os titulos dos seus Autos, mas sente-se um irrepressivel desespêro ao convencermo-nos da impossibilidade de os encontrar; em um ou outro chronista descobre-se uma allusão vaga, como pequenos vestigios que annunciam um mundo. No *Claustro dominicano* de Frei Pedro Monteiro, fala-se em Braz de Resende, natural de

Evora, aonde a eschola de Gil Vicente mais floresceu, como auctor de dois Autos, o do *Pranto da Magdalena*, e o *Auto do pranto de Sam Pedro*. Braz de Resende pertenceu ainda á brilhante pleiada dos dramaturgos hieraticos contemporaneos de Gil Vicente; era irmão de André Falcão de Resende, sobrinho do chronista e poeta Garcia de Resende que tratou de perto com Gil Vicente na côrte de Dom Manoel e de Dom João III. (1) Tambem ao seculo XVI pertenceu o poeta comico e musico João de Escobar, que floresceu no tempo de Dom Sebastião, entre 1558 e 1578, como se sabe pela dedicatoria ao joven monarcha do seu *Auto do Fidalgo de Florença*, que, segundo Barbosa, se imprimiu muitas vezes. (2) No *Index Expurgatorio* de 1624 vem prohibido um *Auto do Duque de Florença*, anonymo, que por ventura seria o de João de Escobar, o que assim explica o motivo do seu total desapparecimento. João de Escobar era excellente musico, como se deprehende do facto das suas obras terem sido recolhidas na riquissima Bibliotheca Musical de Dom João IV. (3) Das comedias de Gaspar Gil Severim, apenas se sabe o nome da intitulada *Discurso Natural*, escripta em prosa; a data da sua morte, conservada por Barbosa, que foi a 16 de Dezembro de 1598, revela-nos que pro-

(1) Barbosa, *Bibl. Lus.*, t. I, p. 248. Cf. *Claustro Domin.*, p. 177.

(2) *Id.* ib., t. II, p. 651.

(3) Joaquim de Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, t. I, p. 96.

penderia para a fórma classica introduzida no theatro por Sá de Miranda. A eschola nacional de Gil Vicente tambem foi seguida no Porto por Sebastião Pires, natural d'essa cidade; era Feitor da Alfandega da Ilha do Fayal, em 1556, e o facto de se imprimirem em Coimbra em 1557 dois dos seus Autos, leva-nos a crêr que existiriam edições mais antigas; os seus titulos são: *Representação dos gloriosos feitos, tirada do sagrado texto*, e *A Nau do Filho de Deos.* (1) Em um romance popular da Ilha de Sam Jorge, a Virgem Maria é comparada a uma nau, o que vagamente nos explica a indole allegorica d'este ultimo Auto:

> Uma fragata divina
> Nove mezes navegou,
> Achou o mar em bonança
> Em Belem descarregou. (2)

Barbosa fala de outro poeta comico, auctor do Auto *Pé de Prata*, Simão Garcia, natural de Lisboa; a circumstancia de não precisar data alguma da sua vida é uma forte inducção para o considerar como, pelo menos, dos fins do seculo XVI.

Ainda no seculo XVII a tradição do theatro nacional se conservava n'aquellas terras que viram mais de perto o explendor do genio de Gil Vicente; em Evora os Autos populares tiveram de ceder o campo ás tra-

(1) Barbosa, *Bibl. Lus.*, t. III, p. 699. Fala n'este poeta, o collector do *Theatro comico portuguez*, t. I, p. 9.
(2) *Cantos populares do Archipelago açoriano*, p. 350.

gicomedias latinas do Collegio do Espirito Santo e da Universidade jesuitica; em Santarem foi aonde o velho e quasi despresado Auto continuou a ser cultivado. O primeiro e o mais celebrado escriptor dramatico que transportou a eschola nacional para o seculo XVII foi Antonio Pires Gonge, diacono, e mulato como o pobre Affonso Alvares; no seculo XVII appareceram muitos d'estes resultados dos amores das escravas, de que tanto se queixa Nicolau Clenardo e o proprio Gil Vicente. Antonio Pires Gonge frequentou a Universidade de Coimbra, aonde cursou humanidades; era versadissimo na poesia latina, e talvez por uma desgraça da sua vida é que por necessidade cultivou os Autos hieratico-populares. Quando já estava ordenado em diacono, por uma fatalidade praticou um homicidio, d'onde veiu irregularidade para não progredir nos graus ecclesiasticos. Se Antonio Pires Gonge se tornasse um dignatario da egreja, o seu talento para a poesia latina seria com certeza aproveitado para as Tragicomedias escholares, que então estavam muito em uso. Impossibilitado de seguir carreira alguma, escrevia para os theatros ambulantes, para o gosto dos humildes, do pobre povo que se deliciava com os velhos Autos hieraticos. Oito são os Autos de que resta memoria, os quaes pela sua natureza religiosa indicam a educação do auctor; Barbosa traz os titulos: *Auto da infame cidade de Pentapolis*, *Auto do Nacimento de Christo*, *Auto da Epiphania*, *Auto da Ressurreição de Christo*, *Auto de Santa Maria Magdalena*, *Auto da Rainha de*

Sabá, *Auto de Babilonia*, *Auto sobre aquellas palavras do Evangelho: Vigilate mecum*. (1) Ainda no seculo XVIII o nome de Antonio Pires Gonge era citado no theatro portuguez: «Muitos outros se deram a este genero de composição e escreveram *Autos em verso* e no estylo comico; assim como Antonio Pires Gonge, natural de Santarem, etc.» (2) Da mesma cidade de Santarem era natural Manoel Nogueira de Sousa, aí baptisado a 23 de Abril de 1640; seguiu a mesma eschola creada por Gil Vicente, e sustentada por Antonio Prestes. N'este espirito escreveu o *Auto do Nacimento de Christo Senhor nosso*, que intitulou tambem *El Sol a media noche*. Imprimiu-se o seu *Auto Comico da adoração dos Santos Reis Magos*. (3)

Entre os dramaturgos nacionaes do seculo XVII cabe um logar distincto a Francisco Rodrigues Lobo; foi elle o que salvou do perigo da sua quasi completa extincção a *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Em premio d'este bom officio prestado á arte dramatica, a tradição litteraria ía-lhe attribuindo as honras de auctor d'essa protentosa imitação da *Celestina*. (4) Por ventura, influiria esta falsa attribuição para tambem lançar á conta de Francisco Rodrigues Lobo o roubo da parte do *Parnasso* de Camões, que se

(1) *Bibliotheca Lusitana*, t. I, p. 359.
(2) *Advertencia aos Autos de Camões*, Ediç. do Padre Thomaz de Aquino. 1779, 1780.
(3) Barbosa, *ibid.*, t. IV, p. 324.
(4) A discussão d'este asserto vem a pag. 35, supra.

tem pretendido encontrar na *Primavera* e *Pastor peregrino*. No principio do seculo XVII a Comedia *Eufrosina* ainda era bastante lida pela fidalguia portugueza. Alguns trechos da Dedicatoria da edição que Rodrigues Lobo fez em 1616, importam bastante para a historia do theatro; dedicando-a a Dom Gastão Coutinho, diz: «Ainda que todas as cousas prohibidas obrigam a vontade a procural-as mais que outras a que não põe preço a difficuldade, e sempre o nosso desejo se esforça ao que lhe defendem, o que V. M. mostrou de lêr esta Comedia *Eufrosina* (quando na sua quinta do Carvalhal me tratou d'ella) não tinha por si sómente esta rasão, porque mais que todas o obrigava a excellencia da sua linguagem, a propriedade das suas palavras, a galanteria de seus conceitos, a verdade de suas sentenças, a agudeza e sal de suas graças: e sobre tudo ser livro tanto em favor da lingua portugueza, que todos os affeiçoados o eram a elle; e tinham magoa de não poderem usar com liberdade da sua lição por alguns descuidos e erros que n'ella havia.» D'aqui se deprehende que Francisco Rodrigues Lobo ao reimprimir a *Eufrosina* de Jorge Ferreira a emendou, cortando-a segundo as disposições do Santo-Officio. Isto se coaduna com o seu caracter subserviente, sendo um dos primeiros poetas que cantou em romances a chegada de Philippe III a Lisboa. Os seus amores tambem não destoaram d'estes sentimentos. Fallando da sua morte afogado no Tejo, diz o Bispo de Grão Pará: «Queira Deos que tivesse n'aquellas correntes

a de lagrimas para chorar quanto tinha cantado nas ribeiras do Liz e Lena nos loucos amores da aia ou dama do palacio do Duque de Caminha, em Leiria,—se não foram mais altos seus pensamentos, que se não foram de Icaro, pareceram de Phaetonte no sitio da sepultura.» (1) O gosto idylico e pastoril de Francisco Rodrigues Lobo é que o levou a ensaiar-se na eschola nacional do theatro, escrevendo o *Auto do Nacimento de Christo e Edito do Imperador Augusto Cesar*. (2)

É em Lisboa aonde vêmos, no seculo XVII, mais sustentada a eschola de Gil Vicente; a sua existencia revela um facto patriotico, porque então todos os poetas e escriptores abandonavam a lingua portugueza para escrever em hespanhol; no prologo do *Templo da Memoria* de Galhegos, achamos essa amarga queixa contra os que diziam que a lingua portugueza só era usada pela gente do povo. Eis o importante documento tirado do citado *Templo da Memoria*, poema epithalamico de Manoel de Galhegos: «A lingua portugueza, como não he hoje a que domina, esqueceram-se d'ella os engenhos, que com seus escriptos a podiam enriquecer e autorisar: e quem agora se atreve a sahir ao mundo com hum livro de versos em portuguez arrisca-se a parecer humilde; pois escreve n'uma lingua cujas frases e cujas vozes se usam nas praças; o que não deixa de ser embaraço para a altiveza; que as palavras, de

(1) *Memorias*, de Frei João de S. José Queiroz, p. 124.
(2) Vendeu-se um exemplar, no Porto, por 2$650 rs.

que menos usamos soam bem e agradam em rasão da novidade e por isso os rhetoricos lhe chamam peregrinas.» (1) Este prologo foi escripto em 1634, quando ainda dominava a usurpação hespanhola; e o facto de vêrmos n'este tempo a lingua portugueza falada nas praças e pelas pessoas humildes, explica o pensamento nacional da eschola de Gil Vicente no seculo XVII. (2)

Se no seculo XVI o theatro nacional luctou pela liberdade de consciencia, no seculo XVII não foi menos nobre a sua missão, fazendo com que não desapparecesse completamente a lingua nacional. D. Francisco Manoel escreveu todas as suas comedias em hespanhol, á excepção do *Fidalgo Aprendiz*, composta quasi por curiosidade; adiante a analysaremos em um capitulo especial. O Livreiro Francisco Lopes, que tanto trabalhou com as suas *Sylvas* e relações de milagres para popularisar Dom João IV, e animar a multidão nas luctas da independencia, tambem escreveu o *Auto e Colloquio do Nacimento de Christo;* viveu entre 1610 e 1680, (3) e muitos dos seus versos chegaram a entrar nas versões oraes do romanceiro do povo. (4) O Chronista Frei Lucas de Santa Catherina, nascido em

(1) *Templo da Memoria*, poema epithalamico nas felicissimas bodas do Excellentissimo Senhor Duque de Bragança, etc... por Manoel de Galhegos. Lisboa, por Lourenço Craesbeeck, 1635.

(2) Vid. *Historia do Theatro portuguez no seculo XVI*, liv. II, p. 295.

(3) Barbosa, *Bibliotheca Lusitana*, t. II, p. 175.

(4) *Floresta de Romances*, p. 160; *Romanceiro de Aravias*, n.º 72.

Lisboa em 1660, escreveu o *Oriente illustrado*, *Primicias gentilicas*, que Barbosa classifica de «Auto muito largo da Adoração dos Reis Magos, em verso.» (1) Professou a 11 de Abril de 1680, no convento de Bemfica, aonde morreu a 6 de Outubro de 1740. Nos Conventos portuguezes eram permittidas as representações hieraticas; isto contribuiu para conservar uns restos de vida no theatro popular do seculo XVII; nos mosteiros de mulheres, aonde não reinava a erudição pezada, mas as santas almas se alimentavam com as lendas agiologicas, aí achava o Auto um elemento para se desenvolver. Soror Maria do Céo, foi uma d'estas creaturas que alegrou a solidão das suas companheiras; nascida em Lisboa a 11 de Setembro de 1658, de Antonio Deça e D. Catherina de Tavora, entrou para o convento da Esperança, da ordem franciscana, a 27 de Junho de 1676. Escreveu tres Autos de Santo Aleixo, intitulados *Maior Fineza de amor*, *Amor e Fé*, e *As lagrimas de Roma*. Escreveu mais o *Triumpho do Rosario repartido em cinco Autos;* a influencia hespanhola, que por este tempo ía extinguindo os Autos nacionaes, tambem a levou a compôr tres comedias hespanholas *En la cura va la flecha*, *Perguntarlo à las Estrellas*, e *En la mas escura noche*. A influencia hespanhola ía dominando os espiritos mais affeiçoados á eschola nacional; por isso vemos um mesmo auctor escrever Autos portuguezes ao antigo, e comedias como

(1) *Id.* ib., t. III, p. 42.

se usavam na côrte de Madrid. Manoel Coelho Rebello, natural de Pinhel, publíca a *Musa Entretenida de varios Entremezes* em 1658, com vinte e cinco entremezes portuguezes e castelhanos. D'este livro dizia Garrett no prologo do Jornal do Conservatorio: «Os nossos portuguezes escreveram hespanhol; e ainda depois de restaurados, ainda em todo o seculo XVII, uma só producção, a *Musa Entretenida*, só essa producção apparece!» Em rigor não é assim; esta producção tornou-se a mais popular. Muitas comedias de Rebello ficaram manuscriptas, apesar de terem sido frequentes vezes representadas. (1) Os espiritos mais empenhados nas tradições nacionaes, cultivaram irresistivelmente o theatro de Gil Vicente; o genealogista Antonio de Sampaio Villas Boas, nascido em Guimarães na quinta de Fareja, a 27 de Agosto de 1629, tambem escreveu um Auto popular. Querendo celebrar o monte de Ayró, proximo de seu solar, escreveu o *Auto da Lavradeira de Ayró*, publicado em Coimbra em 1678. D'este Auto diz Barbosa Machado: «Imprimiu com o nome supposto de João Martins.—No qual (Auto) com engenhosa fabula em verso portuguez refere os amores de certo pastor e sua transformação em o monte Ayró, e a conversão da amada Nympha em a fonte da Virtude, da qual elle se lembra em a *Nobiliarchia portug.*, cap. 9, p. 93.» (2) Foi nomeado Desembar-

(1) Barbosa, *Bibl. Lus.*, t. III, p. 222.
(2) *Id.*, ib., t. I, p. 428.

gador da Relação do Porto em 1689. Outro homem respeitavel pelo seu saber e altos cargos que occupou, José da Cunha Brochado, cultiva a fórma do Auto popular, quando já se debatia com outro terrivel concurrente — a Opera italiana. José da Cunha Brochado nasceu em Cascaes, a 2 de Abril de 1651; d'elle existe o *Auto da Vida de Adão pae de genero humano, primeiro monarcha do Universo*, publicado com o pseudonymo de Felix José da Soledade. As Commissões politicas em que andou nos annos de 1669, 1704, 1710, 1705, e 1725, levam a crêr que o seu Auto sería escripto ainda no seculo XVII. (1) O Nascimento de Christo e Santo Antonio eram os assumptos privativos do theatro portuguez quando obedecia ao gosto popular. De Clemente Lopes, natural de Torres Novas, se publicaram dois Autos anonymos, o *Auto do Nascimento*, e a *Comedia de Santo Antonio.* Barbosa contenta-se com dizer que era presbytero, e não lhe assigna época, d'onde se induz, que será pelo menos do seculo XVII. Gregorio Ayres da Motta e Leite, natural da Gollegã, aonde nasceu a 9 de Maio de 1658, escreveu o *Entremez das Donzellas*, e ao mesmo tempo obedece á influencia hespanhola na Comedia *Duelos y zelos hazen los hombres necios.* (2) Egual phenomeno se dá com José Corrêa de Brito, natural de Lisboa, auctor de *El Mercurio divino, Auto Sacramental y allegorico*, publicado em 1678.

(1) *Id.*, ib., t. II, p. 843.
(2) *Id.*, ib., t. II, p. 410.

Aos muitos poetas da eschola dramatica nacional temos a accrescentar o epico Manoel Thomaz, natural de Guimarães, terra aonde muito cêdo a fórma de Auto foi usada pelo Padre Francisco Vaz; o auctor da *Insulana* era filho do Doutor Luiz Gomes de Medeiros e de Dona Garcia Vaz Barbosa; as suas composições dramaticas ficaram manuscriptas, e por assim dizer, perdidas. Eram *Quatro Autos Sacramentaes*, *Cinco Comedias*, *Varias Loas e Vilhancicos*. (1) Em Thomar representou Gil Vicente a farça de *Inez Pereira*, e mais tarde foi continuada a tradição da sua eschola no *Auto de Sansão*, no *Auto de S. Braz* e no *Auto do Nascimento de Christo Senhor nosso*, por Pedro Vaz de Quintanilha. (2) Barbosa Machado não determina época alguma da sua vida, nem diz se algum d'estes Autos foram impressos; por isso crêmos, por esta impossibilidade de Barbosa em obter noticias, que Vaz de Quintanilha pertence tambem ao principio do seculo XVII.

Esta rica efflorescencia da litteratura dramatica no seculo XVII era uma consequencia de que havia muita vida no theatro portuguez; escassêam-nos os documentos para provarem esta verdade, mas do pouco que alguns curiosos conservaram se deduz até que ponto as representações hieraticas se haviam incarnado nos costumes do povo portuguez. Na *Miscellanea*

(1) Barbosa, *Bibl. Lus.*, t. III, p. 396.
(2) *Id.*, ibid., t. III, p. 624.

de Miguel Leitão d'Andrada, na descripção das festas que se fizeram á Senhora da Luz, na Villa de Pedrogam grande, antes de 1629, se conserva uma *Representação das Nove Musas*, um *Colloquio ao divino sobre a restauração do mundo, entre tres Pastores em nome das Tres pessoas da Santissima Trindade*, e o *Passo da Assumpção de Nossa Senhora ao céo.* Essas paginas são de um alto valor historico, e sem ellas pouco se conheceria do theatro popular n'esse seculo. Falando da chegada da imagem da Senhora da Luz, descreve Miguel Leitão:

«E logo ao entrar na Egreja, se lhe representou uma *Dança das nove Musas*, que saíram a festejal-a, offerecendo-lhe cada qual d'ellas a arte de que foi inventora. Começando Clio com um livro na mão, a qual era a guia da dança:

Eu que fiz a historia
Que ledes o trataes curiosa gente,
Venho fazer notoria
Nas partes do Occidente,
Quem no berço do sol já fiz patente.

«E com outro livro na mão, disse Caliope:

Eu Caliope Musa
Inventora do verso arrogante,
De meu saber confusa,
Me venho aos pés diante
D'outra Musa mais nobre e elegante.

«E com uma comedia na mão, disse Thalia:

Thalia, eu que vantagem
Não dava em meus discursos a Minerva,
Já pago vassalagem,
A quem o céo reserva
Por quem sendo Senhora já sou serva.

«E Melpomene, com uma tragedia na mão:

Melpomene, eu, que d'antes
Cantei tragedias tristes e chorosas,
Com alegres discantes
Direi divinas prosas,
Que logo, Virgem, o são quando são vossas.
URANIA: Eu a Musa Urania
Que entendendo dos céos o movimento,
Ensino Astrologia
Por saber outro céo, outro elemento.

«E com um livro de Rhetorica, disse Polimnia:

Polimnia eu, que ensino
O modo de dizer mais eloquente,
Já do que fui declino,
Que o vosso excellente
Faz que pareça rudo o mais sciente.

«Com um papel de solfa na mão, disse Euterpe:

Eu Euterpe, que o ponto
Da musica inventei, e o doce canto,
Já de mi me affronto,
Porque não chego a tanto
Que diga um novo solfa de um sol tanto.

rato com um compasso na mão, disse:

> Não póde em louvor vosso
> Faltar Erato, ó Virgem Maria,
> Que n'este intento nosso
> Alem da Poesia
> Mais importa saber, que a geometria.

rpsichore com uma cithara na mão, disse:

> Se eu cantei té agora
> Terpsichore ao som d'este instrumento,
> Meu canto se melhora
> Depois que em doce accento
> A Assumpção canto vossa e o subimento.

acabando de dizer as Musas, começaram logo
ma dança muito airosa, porque *eram todos mo-
res e estudantes.* Porém descançando no meio
lança, offereceram logo á Senhora suas scien-
ndo-lhe no andor a seus pés cada qual seu in-
nto que as representava *com muitos louvores
sa e verso* elegantissimos.
go vieram dois bellos meninos, e ricamente
como pagens e embaixadores das Nymphas,
nalhetes, que da parte d'ellas davam ás Musas,
m paga de quão bem souberam empregar e ren-
s sciencias. E ficando-lhe na mão a cada uma
ninas sua capella, e fallando com ellas um pou-
te da Senhora. E com os ramilhetes antes de
m, e apoz isso se vieram com ellas e as entre-
ás Musas, dizendo primeiro um d'elles d'esta
a:

As Nymphas mui primorosas
Em quem tenho meus amores,
Por mim vos mandam estas flores,
Estes cravos e estas rosas.
Mas não sei se em taes primores,
Se mostram mui orgulhosas,
Pois mandam rosas a rosas,
E flores ás mesmas flores.
Porém é juizo meu
Que n'estas mãos que hãode tel-as,
As rosas ficam estrellas,
As flores, flores do céo.
E porque taes flores possam
Ser flores que fructifiquem,
Quando em mãos tão bellos fiquem,
De fructo e belleza gozam.

«E logo entregaram ás Musas os ramilhetes, quaes dançando com elles, se foram pondo de duas duas de giolhos diante da Senhora, e lhos deram pon lhos no andar por ordem, que n'ello ficaram fermos E dizendo primeiro:

CLIO: As flores que nos mandaram
Nymphas, que os prados correram,
Só para vós as colheram,
Só para vós si criaram.

CALIOPE e THALIA: O menos que eu imagino
De ser vosso Soberano,
E, o que em nós é profano,
Em vossas mãos é divino.

e THALIA: Estas flores naturaes
Que são terrenas por nossas,
Logo como forem vossas,
Hão de ser celestiaes.

MELPOMENE e URANIA: Poderá, Princesa, tomar.
Flores que em vossas mãos vem,
Que se aqui não estão bem
Ai estão no seu logar.

URANIA: Vós lhes daes valores taes
Junto a vós, que pelo menos
Se ellas por nossas são menos,
Por vossas são sempre mais.

POLIMINIA e EUTERPE: A vós com mais egualdade
Se dão flores de belleza,
Que sois rosa de pureza
E lirio de castidade.

EUTERPE: Sois rosa que a terra deu,
Que em si tal cheiro encerra.
Que enchendo de cheiro a terra
Rescendeste lá no céo.

ERATO e TERPSICHORE: Entre tanto vosso esposo
De boninas se contenta,
Que entre ellas se apacenta
E seu cheiro gracioso.

TERPSICHORE: Vós Virgem, que por ser flor
Deu por fruito todo o bem,
Tomae estas, pois tambem
Flores buscam a mesma flor.

« E apoz as Nymphas, offereceram tambem os dous meninos as duas capellas, que lhe ficaram á Senhora, e postos de giolhos depois de bailarem, disse em alta voz o primeiro:

O cravo, a rosa e a flor
Bem parecem na cabeça;
Mas aos vossos pés, Princeza,
Parecem estar melhor.

«E com isto pôz logo a capella no andor aos pés da Senhora, dizendo o segundo menino o seguinte:

Por façanhas gloriosas
Tendes, Virgem, por thesouro
Na cabeça mitra de ouro,
Ós pés capella de rosas.

«Que a elles no andor lhe pôz, e logo elle e as Musas foram andando por diante dançando, indo tambem a Senhora *que a tudo isto esteve á entrada da egreja,* em hombros dos cavalleiros que a levavam em seus pontaletes.»

Aqui temos um Auto hieratico representado antes de 1626, conservado na sua inteireza e descripto com a veracidade de quem esteve a elle presente. Apesar de todas as *Constituições dos Bispados*, o theatro popular queria viver, gastar a seiva immensa que adquirira. Agora segue-se o *Colloquio ao divino;* assim que a imagem da Senhora da Luz entrou na egreja, foi pósta no cruzeiro: «Onde logo se começou outra representação, que foi um *Colloquio ao divino sobre a restauração do mundo, entre tres pastores em nome das tres pessoas da Santissima Trindade.* E Nossa Senhora feita tambem pastora, com um PROPHETA, que foi o primeiro que falou d'esta maneira:

No sé que me hade hacer
Que de veras me he metido
Em theatro tan subido.
D'onde por fuerça hede ser
Jusgado por atrevido.
Porque do el saber se esmalta
En hermosura tan alta

Claramente todos ven,
Que aunque el hombre hable bien
El atrevimento es falta.
  Pero alfin ya es cada dia
Y de ordinario in tal fiesta,
Siempre el hombre manifiesta
Parte de su grosseria,
Con poesia mal compuesta,
  Aunque si en el algun lugar
Tuve occasion de hablar
Y de salir sin verguença
Es en lo que oy se comiença,
A quererse os declarar.
  Porque veran contender
Tres divinos amadores,
Lós mas altos, y mejores,
Por la mas linda muger
Que ja mas supo de amores.
  Y sobre esta pretencion,
Se funda la redempcion,
Del mundo: y como esto sea
Si es la Virgen la presea,
Ya vereis ellos quien son.
  Las tres divinas personas,
Son que vienen a altercar,
Sobre qual ha de encarnar
En Maria, y quales dones
Cada uno le ha de dar.
  Y han de mostrarse en figura
De pastoril vestidura,
Que si no es en nuestro trage,
No entendemos el lengoage,
De la divina scritura.
  La del Autor lengua morta
Es para tan alto officio,
Mas vemos que Diós despierta,
Al grosero con que acierta
Quando es en su servicio.
  Callad todos si os parece
Pues la invencion lo merece,
Que si en representacion
Fue necesario atencion,
Es en esta que se ofrece.

«E após isto se começou a dita representação, que foi sutilissima, e de excellentes conceitos, e pontos tão subidos de ponto, quanto vos não sei encarecer. Aparecendo o Padre Eterno, dizendo á Virgem Nossa Senhora estes louvores:

Es de tanta gracia llena
Mi pastora y mi Zagala,
Que no tiene cosa mala
Ni le falta cosa buena.
Ella no tiene maldad
Y tiene gracia divina,
Ella hade ser medicina,
Y no tiene enfermedad.
Y es del mundo tan agena,
Que en el Cielo se regala,
Y no tiene cosa mala
Ni le falta cosa buena.

«E despois Deos Filho, e Deos Espirito Santo, e de dizerem da Virgem outros gabos, vierão a concluir por muitas rasões que se derão altissimas. E por consentimento da mesma Virgem, que o Filho encarnasse, e se fizesse homem em seu preciosissimo ventre, e remisse a geração humana, ficando sempre entre homens no Santissimo Sacramento do Altar, e se acabou a representação nesta cantilena, que se cantou excellentissimamente, s. huma vóz a som de instrumentos que disse:

Diós que tiene quanto quiere
Despues que se dà en manjar
No le queda mas que dar.

«E logo a tres vozes, e instrumento muito devagar e suavissimamente:

> No puede un enamorado
> Dar mas, ni dar mas ha,
> Quando a si mismo se dá,
> Y la vida por lo amado
> Ya el hijo de Dios se ha dado,
> Y haziendose manjar,
> No le queda mas que dar. (1)

Miguel Leitão continúa descrevendo esta curiosa festa no Dialogo XII da *Miscellanea*, e aí nos apresenta o Auto que se representou no Domingo, dia da procissão:

«Em tres lugares acommodados, houve representações de *entremezes* muito aprasiveis sobre argumentos e sentenças que vos não digo por acodir ao mais.

«E acabada a procissão se começou hum *passo da Assumpção da Senhora aos Céos* d'esta maneira:

«Estavão pera hum pedestal do arco cruzeiro da banda da espistola feitos nove degraus largos, e espaçosos, que chegavam ao alto do cruzeiro cobertos de alcatifas, e outras sedas muito bem concertados, e no cimo delles hum céo que por maravilhoso artificio feito de hum pavelhão de damasco azul que se abria por si, e cerrava, e nelle pegadas muitas estrellas. E ao pé desta escada havia um cubiculo que sahia de debaixo della, donde sahio Nossa Senhora, que era hum menino

(1) *Miscellanea*, Dialogo XI, p. 223, ediç. de 1867.

lindissimo com as mãos levantadas, acompanhada de dous Anjos, e em cada degrau estavão outros dous Anjos defronte hum do outro. E pósta a Senhora ao pé da escada, e querendo poer o pé, fallarão logo duas figuras, huma em nome do Céo que estava no primeiro degrau, e outra afastada em nome da Terra, ambas vestidas em modo que bem o assemelhavão; e a Terra disse:

TERRA

Alto céo, por bem vos seja
Este bem que me levais:
Quam bem hoje vos vingais
De vossa passada inveja
Nesta que me ora deixais.
Ninguem mereceres nega
Thesouro tão rico e bello;
Mas a magoa de perdel-o
(Se a confessar isto chega)
Chegar não pode a soffrel-o.
Que farei á saudade
Vossa, divina Maria?
Com quanta rasão temia
Faltar-me tal claridade
Quando mais nella me via.
Is-vos de mim meu fiel
Emparo, podeis deixar-me?
De vós não posso queixar-me,
Do Ceo si: pois tão cruel
Me vos deu pera roubar-me.
O summo bem que em mi tinha
Tudo brando me fazia,
E se a dôr me combatia
Tinha mais perto a mesinha
No amparo de Maria.
Agora tão desditosa
Que faça não sei por certo:
He meu nojo descuberto
Pois me leva o Ceo tal rosa
Pera eu ficar hum deserto.

CÉO

Terra, em que tua inveja
He tão justa como a minha,
Eu porém mais rasão tinha
Na falta que em ti sobeja
Com me reter tal Rainha.
Honra-te do beneficio
De a teres tão barata;
No passado a inveja mata,
Pois vês ser minha *ab initio*
Ante secula creata.
Ante secula creata
Sem mais temporalidade
Principio foi a vontade
De Deos pera ser gerada
Sem idade a sua idade.
Pelo que, Terra excluida
Da queixa torna-te atraz,
Com eu guerra me farás
Terra basta estar subida
Por ella onde hoje estás.
N'esta joia que me deste
Tambem a ti sobreveio
Novo gabo, e sem meio
Pois dirás que em ti tiveste
Os bens de que eu estou cheio.

TERRA

Céo, tamanha saudade
Não se acabe onde sobeja;
Pois he forçado que veja
Que não póde essa vontade
Fazer amor que o não seja.
Minha gloria, minha gloria,
De mi ao Céo traspassada
Bem estais n'elle empregada
Mas magôa-me a memoria
De vós vendo-me apertada.
Embora vades Senhora
Que tanto deseja o Céo,

E em que o modo se excedeo
Dando Deos mais a penhora
Do que em Eva se perdeo.
  Recebei Céo, tende claro
O bem que meu ser sohia:
Fazei-lhe tal companhia
Que se entenda e veja claro
Quanto ganhais com Maria.

«E logo o Céo disse pera a Senhora, estando p
dos Anjos, d'esta maneira:

CÉO

  Entrai nas posses divinas
Que convém á honra minha
Terem Anjos tal Rainha,
E ter eu almas tão dinas
Em corpos que antes não tinha.
  Estas chaves vos entrego
Pelo que a homens importa,
Que Deos tudo em vós reporta
Pera que me abrais não nego,
Pois sois feliz *cœli porta.*

«E fallando com os Anjos:

  Anjos pois começai já
Louvar vossa Emperadora.

GABRIEL

  Ave Maria Senhora
Quero-vos saudar qua,
Como na terra fiz outr'ora.
  Não foi a troca pequena
Deixar vida transitoria,
Por esta que com victoria
Vos recebe *gracia plena*
Para ser cheia de gloria.

De graça cheia comnosco
Vos teremos por corôa,
N'esta entrada tão boa,
Dominus tecum comvosco
Tereis a Deos em pessôa.
Vêde pelo que já vistes,
Se ficou de effeito nu
Em conceber a Jesu,
Lá Virgem quando o paristes
E qua *benedicta tu.*

dando-lhe uma palma:

Esta palma por ser forte
Senhora vos he devida;
Vossa he, pois não vencìda
Já triumphastes da morte
Que venceo a mesma vida.
Benta Joia hi por diante,
Não se impìda vossa via.

pera os Thronos:

Thronos, recebei Maria,
Recebei-a triumphante,
Com prazer, e alegria.

THRONOS

Com que sinaes de prazer
Senhora vos mostraremos
O bem que comvosco temos,
Se não com nos parecer
Que he pouco fazer estremos.
Virgem cheia de pureza
Livre de todo o peccado,
Pois de vós foi sopeado
Entrai em titulo de Alteza
Que vos dá o vosso amado.

Tomai pois, Senhora minha,
Aquesta offerta de mim,
A vós vem como a seu fim,
E he bem que a tal Rainha
Thronos lhe dem o coxim.

«E subindo outro degrau, lhe offerecerão hum coxim de veludo, guarnecido de ouro, e pósta a Senhora n'elle, disse hum Throno pera as Dominações o seguinte:

Dominações, a vós passa
O prazer de mão em mão:
Quem prendera esta rasão,
Que não fôra tão escassa,
Do que seus gostos nos dão.
Passai Senhora mui clara,
De rever-me em vós não acabo.

«E logo as Dominações:

Chegai Virgem que a vós gabo
Que vosso chegar não para
Se não n'um cabo sem cabo.
Salve Regina, Senhora
Termo da velha discordia
E principio da concordia,
Que a justiça vingadora
Tornastes misericordia.
Por vós e a vós suspirando
Mil annos ha temos posto
Mil espias a este gosto,
Té assomar este quando
Com a manhã d'esse rosto
Pois tendes lugar segundo
Deos consente ser assim
Que vos corôem aqui,
Pois sois Senhora do mundo
Ex hoc nunc até o fim.

E pondo-lhe logo huma corôa na cabeça, disserão os Principados:

Principados, porta aberta
Recebei hospeda tal.

PRINCIPADOS

Ó mais pura que cristal,
Vossa vinda he descuberta
Na luz que em vós deu sinal.
Não passeis, alta princeza,
Sem honrar o nosso choro;
E pera isso vos penhoro,
Com ter vossa humilde alteza
Em principados seu fôro.
Ditosa foi a tardança
De tal bonina no matto,
Entre espinhos e mau trato,
Porque ora nossa esperança
Mais estima o não barato.
Encheis o céo de alegria
Gloria d'elle, honra da terra;
O sol seus raios encerra,
Vendo em vossa luz Maria,
Luz que sua luz desterra.
E pois ter-vos mais não impetro
No caminho que a Deos segue,
Tal Magestade não negue
A mão a este bom sceptro
D'isso que n'ella se empregue.

E dando-lhe na mão o sceptro, disse virando-se as Virtudes:

Virtudes, lograi-vos já
D'este bem que a nós fugio
Quem na terra vos servio
Senhora no Ceo será,
Do que por nós adquirio.

«E logo um Anjo das Virtudes disse este sonet

VIRTUDES

Tres nomes nos trazeis por novidade
Senhora entre as mulheres só ditosa;
Tres nomes que não podem achar grosa,
No Ceo pera vos dar mor dignidade.
Sois mãi do Verbo, esposa da Trindade,
Ser mãi não vos tirou ser venturosa,
Parindo Virgem, virgem sendo esposa,
Pera ser virgem e mãi em egualdade.
Nós Virtudes que em vossa alta morada
Lá vivemos, na terra e cá estamos,
Mui honradas por vós com mil favores:
Que vos daremos, Virgem, n'esta entrada
Com que a vossas graças respondamos,
Senão estas em vós divinas flores?

«E dando-lhe logo hum lindissimo ramalhete, d
serão:

Ditosa vinda que encerra
Em vós, Virgem, tal tropheo,
Que na pureza e no veo
Os Céos levaste á terra
E trazeis a terra ao Céo.
Passai Senhora adiante
A mores prosperidades.

«E virando-se para as Potestades:

Angelicas Potestades
Fazei festa que discante
Sobre estranhas novidades.

POTESTADES

Vinde, thesouro de vida
Rainha mui poderosa,

Tão bello quanto fermosa,
Fermosa quanto querida,
Tão querida e gloriosa.
Tal sois, Virgem, por nobreza,
N'este vosso subimento
Alta em tanto comprimento
Que sois cedro na grandeza,
Cypreste em merecimento.
Sois o cume da prudencia,
Castello forte em bondade
Murado de castidade
Fundado na paciencia
Com as cavas de humildade.
Sois a vara de Jessé,
Em a mão de Deos florente
Sois em charidade ardente
Viva tocha em mãos da Fé,
Que vê passado e presente.
Pois tal sois, esta cadeira
As Potestades vos dão,
Dada conforme a rasão;
Que quem na terra foi inteira
Merece tal galardão.

«E logo hum Cherubim e Seraphim lhe apresen-
ão huma cadeira rica, e a elles disse hum Anjo das
testades:

POTESTADES

Cherubim, Seraphim, de novo
Mostrai vossa melodia,
E ambos em companhia
Conforme cortezão povo
Realçai nossa alegria.

«E assentada a Senhora na cadeira, olhando o
ıerubim e Seraphim hum pera o outro, cantarão
e:

SONETO

CHER. Quem he esta que com suave cheiro
De virtudes subindo põe espanto?
He Eva? SERAPH. Não, mas quem seu pranto
Acaba: e livra Adam do cativeiro.
CHER. Quem tinha a terra d'um ser tão inteiro?
SERAPH. Esta a quem o Céo hoje deu tanto:
CHER. Seu nome? SERAPH. Maria, o mais santo:
CHER. Que lugar? SERAPH. Despois de Deos he o primeiro.
CHER. Esta he Maria, sobre os córos subida,
Inda quasi o duvido porque engana,
Vel-a da terra vir e ser tão dina.
SERAPH. He dina, pois de Deos foi escolhida.
CHER. Porque da terra vem? SERAPH. Porque he humana.
CHER. E porque sóbe ao Céo? SERAPH. Porque he divina.

«Estando assi a Senhora no alto assentada na cadeira rodeada de Anjos, se tocarão os instrumentos e os musicos cantando suavissimamente se foi abrindo o Céo muito devagar, que quasi se não via, e foi pouco a pouco cubrindo a Senhora, que ficando dentro com os Anjos se cerrou por maravilhoso artificio.» (1)

Bem haja o curioso Miguel Leitão de Andrada, que nos conservou estes tres curiosos Autos hieráticos, como verdadeiros symptomas de vida do theatro nacional no primeiro quartel do seculo XVII. O theatro portuguez, no tempo em que Gil Vicente o creou, e quando a sua eschola lhe dava depois da sua morte um prodigioso desenvolvimento, representava em Portugal o espirito secular da Reforma, proclamava a liberdade da consciencia e da rasão, e a egualdade civil.

(1) *Miscellanea*, Dialogo XII, p. 227 a 236. Ed. 1867.

No seculo XVII, o que poderia elle fazer quando a liberdade da consciencia estava violada e extincta pelas fogueiras do Santo-Officio, pelos *Index Expurgatorios* dos Jesuitas, e pela pressão do despotismo da usurpação hespanhola? Pobre e despresado, o theatro nacional teve ainda uma missão sublime a cumprir; foi insensivelmente revolucionario, porque ao passo que os escriptores cultos escreviam em latim ou em hespanhol, e se esqueciam da lingua materna, o principal elemento de uma nacionalidade, o theatro popular conservou-a, fez com que a lingua portugueza se não tornasse morta entre a multidão.

CAPITULO V

Drama hieratico da Procissão de Corpus Christi

Os dramas liturgicos no seculo XVII. — Pela procissão de *Corpus Christi* se descobre o espirito da unidade das Jurandas. — Analogias com as festas dramaticas do Meio Dia da França. — Drama hieratico de Coimbra em 1517. — Regimento que fizeram os Officiaes do Porto em 1621. — A festa do Espirito Santo era o drama hieratico dos nobres. — Como o canonismo catholico extinguiu o genio dramatico dos Mosarabes.

Das festas religiosas e civis da edade media conservadas em Portugal, uma só resistiu por mais tempo á rigidez canonica do Concilio de Trento: foi o symbolismo liturgico da procissão de *Corpus Christi*, que chegou até ao seculo XVII. Qual a rasão da sua tenacidade? A confraternidade dos mesteiraes e dos officios, que n'aquelle dia eram levados pela solemnidade religiosa a desfraldarem as suas bandeiras e a constituirem-se em Juranda. É curioso esse immenso drama, parecido com as pantomimas indiaticas, com que os bons homens de trabalho saíam representando allegoricamente todas as figuras do Velho e Novo Testamento. A mesma festa que se fazia em Portugal, estava tambem nos costumes do meio dia da França: «Na Provença, por occasião do Corpo de Deos, a cidade de Aix fazia uma procissão, que confundia em uma pompa ridicula scenas tiradas da Mythologia, do Antigo e do Novo Testamento. Em Beziers, era levado pelas ruas um camello. Ao norte, em Dueai, Cambrai, Va-

lenciennes e Lille, manequins gigantes corriam as ruas, baptisados com nomes extravagantes.» (1) Pelo *Regimento da festa do Corpo de Deos*, de Coimbra, feito em 1517, os forneiros da cidade davam uma *judenga* com sua *toura*, e o juiz do officio era obrigado a apresentar seis homens «que andem na dita Judenga com boas canas e vestidos, segundo se requer pera o tal *auto*, etc.» Os ferreiros apresentavam o *Segitorio;* os carpinteiros davam «a *Serpe*, com uma silvagem grande»; os barqueiros traziam «hum S. Christovão muito grande com um Menino Jesus ao pescoço, todo bem corregido;» os pedreiros eram obrigados a «levarem todos Castellos nas mãos bem obrados, asi como se costuma na Cidade de Lisboa»; os alfaiates eram obrigados «de fazer hum Emperador com huma Emperatriz, com oito Damas»; os correeiros eram «obrigados de fazerem Santa Maria da asninha e jochym, tudo bem feito e corregido»; os ataqueiros «obrigados de fazerem S. Miguel e dous diabos grandes, todo bem feito, e como cumpre para tal *auto;*» os barbeiros «hande levar S. Jorge pintado;» (2) Alvarás de 30 de Maio de 1560, e de 13 de Maio de 1561 começaram a prohibir estas pantomimas hieraticas; apesar dos regulamentos civis e administrativos o costume prevaleceu até ao fim do seculo XVII, como se vê pelo seguinte documento, de 15 de Julho de 1621:

(1) Martonne, *La pieté au moyen age*, p. 47.
(2) Recolhido por João Pedro Ribeiro, nas *Dissertações Chronologicas*, tomo IV, parte II, doc. XXIX, p. 226, extrahido do *Livro da Correa*, da Camara de Coimbra, p. 96.

Accordo e Regimento, que fizerão os Officiaes da Camara da Cidade do Porto, para a Procissão de Corpus Christi, *com parecer do Doutor Antonio Cabral, Chanceller da Relação, e do Bispo da dita Cidade, conforme as Provisões de Sua Magestade.*

«*Item.* Primeiramente os Horteloes e moradores da freguezia de Santo Illeafonso, com seu Rey, Emperador, Usso, carro, e montaria, e acompanharão o Usso pello menos outo homes com suas Lanças e Chuças, quatro de cada cousa.

«*Item.* Irá a Mourisca, que a Cidade daá, e será a carreira de quarenta homens, com seu Rey mouro, e Alfaqui, e irá no fim della o canto, que dão os Confeiteiros, o qual será de seis vozes, que cantem tuadas ao antiguo, com seus alaudes e pandeiros.

«*Item.* Irão as duas folias, hua do Concelho de Gondomar, e a outra do Concelho de Guaia, que a Cidade pagua, e serão de outo homens cada huma, e virão acompanhadas do Meirinho, e Ouvidor de cada Julgado, como sempre se costumou.

«*Item.* Irão os Tauerneiros, com sua bandeira, Drago, e Dama, e pessoa que com ella dance, e o Drago sera bem ornado, e pintado de novo em cada hum anno.

«*Item.* Irá o Officio dos Carpinteiros, com seu Rey, Imperador, e Serpe diante, com sua bandeira, e em lugar da dança despadas, que costumavão dar, darão hua dança de Siganas bem ornadas, em que pelo menos irão dezasseis pessoas, e serão tambem nestas ban-

deiras e obrigação os Callafates, Torneiros, Canastreiros, Cerradores, e Caixeiros.

«*Item*. Irá o Officio dos Tanoeiros, com sua bandeira, e Rey, que farão antre si com huma dança de doze figuras bem trajadas, de que se comporão huma Chacota de toadas ao moderno, para o que escolherão pessoas destras na muzica, e de boas vozes.

«*Item*. Irá a figura de São Jorge de vulto, armado, e em cavallo bem ajaezado, e adiante quoatro cavallos, que levarão quoatro Lacaios e junto ao Santo irão mais dous Lacaios tudo muito bem ornado, que darão os Douradores, Apavonadores, Conteiros, e Cirieiros.

«*Item*. Irão os Barbeiros, com seu Rey, e bandeira, e homens armados, que serão dezasseis, e com seu atambor, e acudirão a esta obrigação *pro rata* os Sangradores, e Ferradores.

«*Item*. Irá a pella dos Padeiros, que acompanharão doze moças, cantando a dous coros, com seus pandeiros, e adufes, assi na vespora como no dia.

«*Item*. Irá o officio dos Çapateiros, com seu Rey, e Emperador, e figura de São João Baptista, e bandeira, e em lugar da dança despadas, que costumavão dar, darão hua dança de Satyros e Nimphas, muito bem trajadas, em que serão pello menor dezoito pessoas.

«*Item*. Irá o Officio dos Fereiros com seu Rei, Emperador, e bandeira, com a dança despadas, na forma em que acostumavão dar.

«*Item.* Irão os Pedreiros, Caboqueiros, e trabalhadores do mesmo officio, com seu Rei, e bandeira, e darão huma dança de quinze pessoas, bem trajadas, em forma de bogios, e com os Instromentos de musica, que ora se costuma nesta dança.

«*Item.* Irão os Alfayates, com seu Rei, e Emperador, e bandeira, e dança da Retorta, e serão com elles nesta obrigação os Calceteiros, Tecedeiras, e Tecelões.

«*Item.* Irão os Merceiros, e Tendeiros, com sua bandeira, e mordomo que farão cada anno entre ssi, e darão a dança dos instromentos, em que serão dezouto pessoas, com suas cabeças de Volantes, e ricamente vestidos.

«*Item.* Irão os Pastores, que serão doze os quais darão os mercadores de pannos, bem trajados, com boa musica.

«*Item.* Irá o Officio de Sombreiros, e Tozadores, com sua bandeira, e mordomo, e darão uma dança de doze figuras, que representarão molheres de idade, bem trajadas a esse respeito, e com seus arcos de cera, ou á falta della cubertos de flores, ou boninas.

«*Item.* Irá huma follia muito boa de doze vozes, em canto d'orguão, que darão os mercadores, e tratantes de vinho, com a figura de Bacho, que costumavão dar.

«*Item.* Irá a pella das Regateiras, conforme está dito na das Padeiras.

«*Item.* Irão os Celleiros, e Cutilleiros, Bainheiros, Espadeiros, Caheiros, e Asteireiros, e Correeiros, com

sua bandeira e castellos bem ornados de bandeirinhas, boninas, e flores, e sua cera com os cavalinhos, e Anjo armado no meio, e os mordomos darão em Camara rol asinado, em que declarem os nomes de todos os ditos officiaes, pera se tomar conta dos Castellos, e se saber se cumprem todos com sua obrigação.

«*Item*. Irão os Pecheleiros Latueiros, Caldeireiros, Agulheiros, Ansoleiros, Ataqueiros, com suas tochas, e irão os Orifices, e Pintores com suas tochas.

«*Item*. Irá a Naó de São Pedro, com a bandeira da Confraria, que acompanharão os Mestres Pilotos, e Mariantes de Miragaya, com suas tochas, a Naó, se pintará, e reformará cada anno.

«*Item*. Irá a Judich, que darão os Sergueiros, com sua Aya ricamente vestidas.

«*Item*. Irá o Sacrificio de Abrahão, que dão os Torcedores de sedas e Retros.

«*Item*. Irá a figura de Nossa Senhora, do modo que se costuma pintar fugindo pera o Egipto, com o Santo Joseph, e dous Anjos, que acompanhem tudo, com o ornato, e decencia possivel, que darão os Oleiros, e pessoas que aluguão cavalgaduras.

«*Item*. Irá o Menino Jesu, em Charola boa e bem ornada, com quoatro tochas, que darão os Violeiros e Enxambradores.

«*Item*. Irá São Christovão, irá São Sebastião.

«*Item*. Irão os doze Apostollos, irá Christo com os Anjos.

«*Item*. Irão as Trombetas da Cidade em Corpo,

com os vestidos que a Camera lhe daa, e logo os Charamelas, tambem em Corpo.

«*Item.* Irão os Tabaliais, e Escrivais e Enqueredores, com suas tochas diante dos Cidadãos, que levão as tochas da Cidade.

«*Item.* Irá o Guyão da Cidade, que levará o Procurador do Concelho, que servio o anno passado.

«*Item.* Irá a bandeira da Cidade, que levarão os Vereadores do anno passado, a acompanhalaão os Cidadãos e Letrados.

«*Item.* Irá David dançando, com seus pagens, que serão doze, ricamente vestidos, e os darão os mercadores do Brazil, e de outras partes.

«*Item.* Vão na Procissão os Religiosos de São Domingos, São Francisco, Santo Eloy a roguo da Cidade, que costuma pera isso mandar-lhes recado, que tambem se mandará aos de Nossa Senhora da Graça, e Carmelitas, e aos mais que de novo entrarão na Cidade; por ser costume neste Reino irem nestas Procissões.

«*Item.* Irão outo Cidadões, ou os que mais parecerem necessarios para o governo da Procissão, com suas varas, que a Camera lhe mandará dar, e não poderão ser chamados pera isso os que não teverem servido algum cargo da Governança.

«*Item.* O Corregedor da Comarca, na forma da Provisão de Sua Magestade, porá a Procissão em ordem, antes de se por em seu luguar, aonde costuma ir com o Juiz e Vreadores.

«*Item*. Que todo o Official e pessoa, que viver dos officios e Mestres atras declarados, e faltar no luguar de sua obrigação, e não acudir a elle na forma, que se declara, ou se sair da Procissão antes de finalmente se recolher na See, sem légitima causa, encorra em pena de dous mil reis, e os Mordomos dos ditos officios, que faltarem com as danças, e mais cousas a que ficão obrigados por este Regimento, encorrão cada hum em pena de quoatro mil reis, e nenhuma Pessoa das sobreditas se podera escusar por rezão de qualquer previlegio que tenha, como está provido pellos Reis passados, e o mesmo se entenderá na Procissão do Martire São Pantaleão Padroeiro da Cidade.

«*Item*. Qualquer Cidadão e pessoa nobre, que não acudir nesta Procissão ao Lugar que por este Regimento lhe fica ordenado, ou sendo chamado de parte do Juiz e Vereadores, para governo da Procissão, pera levar tochas, ou para as varas do Pallio, faltar sem causa legitima, e representada em tempo que se possa prover o luguar pera que for eleito, incorra em pena de vinte cruzados, e humas penas e outras serão aplicadas pera a cera da Confraria do Santissimo Sacramento, e será Executor dellas o Corregedor da Comarca, e sendo ausente, o Juiz de Fora.

«*Item*. Os Porteiros da Cidade estarão juntos na Casa da Camera na vespera de *Corpus Christi*, e no dia pella manhaã, para fazerem o que lhe mandarem, delles que faltar, e não vier na vespera do dia de *Corpus Christi*, incorrerão em pena de duzentos reis.

«*Item.* Os Molleiros de Campanhaam, Crestuma, Fevoros, Quebrantoens, Santo Antão, Gondomar, Massarellos, Ribeira de Villar, e Lordello, serão obrigados trazer á Camera cada hum seu feixe de juncos, Espadanas, e Canas verdes, grandes, e bons, que os Ouvidoros farão vir, para se lançarem pela Caza da Camera, e pellas ruas por onde vai a Procissão, e qualquer e o que faltar incorrerá em pena de quaotro centos reis.

«*Item.* A pessoa que tever á sua conta o cuidado do Rellogio que está na See desta Cidade, e a quem a Cidade pagua os dous terços do Sellario, sera obrigado a repicar o sino do dito Rellogio na Vespora e dia de *Corpus Christi*, amiudando os repiques, em quanto a Procissão andar pella Cidade, e faltando o mandarão repicar á sua custa.

«*Item.* Os Mordomos dos Officios, Officiais, e mais pessoas atras declaradas, serão juntos com as danças, e mais cousas de sua obrigação, a as sete oras da manhãa na See desta Cidade, sob as mesmas penas atras declaradas, para que a Procissão possa sair e recolherse cedo, per rezão das Calmas. Eu Manoel Ferraz, Escrivão da Camara o fiz escrever, e sobescrevy = Jorge da Silva Marques = Cosme Aranha da Rocha = Paulo Borges Pinto = Diogo Homem Carneiro &c.

«Eu ElRey faço saber aos que este Alvara virem que os Officiaes da Camara da Cidade do Porto, que nella servirão os annos passados me emvyarão dizer

por sua Carta, que por alguns inconvenientes lhes pareceo, que convinha ao serviço de Nosso Senhor, e meu, tratar de poer em melhor ordem a Procissão de *Corpus Christi* da dita Cidade, por nella irem alguns jogos e danças não decentes ao tempo, por a muyta antiguidade com que se ordenarão, e irem oje os officios em tão grande crecimento, que he necessario applicar as cousas ao modo pera que se instituirão, como he festejarem o Santissimo Sacramento, com a veneração devida, e que as festas sejão taes, que não aja n'ellas nota; fizerão assento, que me enviarão, pera eu o aver de confirmar, o qual mandei communicar com o Doctor Antonio Cabral do meu Conselho, que então servia de Chanceler da Rellação, e com o Bispo da dita Cidade, e que com seu parecer se fizesse acordo do que se devia reformar, deminuir, ou acrecentar na dita Procissão, como se fez, o qual assi me enviarão escripto nas tres meas folhas atras, que vão assynadas ao pe de cada huma por João Pereira de Castel branco, meu Escrivão da Camara. Ey por bem, e me praz de confirmar o dito Acordo, como se nelle conthem, e que na forma delle se cumpra, e ordene a dita Procissão, visto ser assy mais decente, e convir ao serviço de Nosso Senhor e meu; E mando ás Justiças e Officiaes, a que o conhecimento disto pertencer, que cumprão este Alvara, como se nelle conthem, o qual se porá no Cartorio da Camara da dita Cidade em boa guarda, e me praz que valha tenha força e vigor, como se fosse Carta feita em meu nome, e por mim assinada, sem em-

bargo da Ordenação en contrario. Miguel de Azevedo o fez em Lisboa a quinze de Julho de mil e seis centos e vinte e hum = João Pereira de Castel branco o sobscrevy = Rey = Alvaro Lopez Moniz = Inacio Ferreira = Nuno da Fonsequa Cabral.» (1)

Por este Alvará de 1621 se descobre que os dramas da procissão de *Corpus Christi* já não estavam em harmonia com os costumes do tempo, e que o immenso symbolismo conservado no Regimento accusa a impossibilidade que então havia de prohibil-o totalmente. A festa do Espirito Santo não era menos dramatica; pertencia á nobreza, como a procissão de Corpus ao povo; porém os nobres esqueceram-se d'ella, e actualmente só se conserva nas margens do Zezere e nas ilhas dos Açores, aonde caíu no dominio dos pobres. O *mosarabe* seguiu o christianismo de Ario, queria a humanidade de Jesus; é por isso que ainda no seculo XVII representava a divindade nas multiplas formas das mais extravagantes allegorias. Esta tendencia para a figuração symbolica como lhe não teria desenvolvido o genio dramatico, se um esteril e prosaico canonismo o não atrophiasse!

(1) Liv. 4. de Propr. *Provisões da Camara do Porto*, fl. 397. Apud. João Pedro Ribeiro, *Dissertações Chronologicas*, t. IV, parte II, doc. XVIII, p. 201.

CAPITULO VI

Dom Francisco Manoel de Mello

Educação de D. Francisco Manoel de Mello no Collegio dos Jesuitas. — Segue a carreira das armas. — Toma parte nos folguedos da côrte de Dom João IV. — Representa-se em Almeirim o seu Auto do *Fidalgo Aprendiz*. — Determinação do tempo em que foi escripto o Auto. — O typo nacional do *fidalgo pobre* esboçado em Dom Gil Cogominho. — Luiz XIII de França intercede para o livramento de D. Francisco Manoel de Mello. — Sua inteireza moral. — Descripção da sua vida na prisão da Torre Velha. — Os amores com a Condessa de Villa Nova e Figueiró causa das suas desgraças. — Analyse do Auto do *Fidalgo Aprendiz*, ultimo vestigio do theatro nacional do seculo XVII.

Era este o poeta mais apto para sustentar e desenvolver o theatro nacional do seculo XVII; comprehendeu profundamente o caracter portuguez, conheceu todas as locuções mais peculiares da lingua, viajou no estrangeiro aonde adquiriu um grande senso critico, era dotado de um eminente lyrismo, tudo qualidades que depois de Gil Vicente nunca mais se tornaram a ajuntar em um escriptor dramatico. Mas a vida de acção tornou Dom Francisco Manoel de Mello historiador e moralista; a grande influencia do theatro hespanhol, unicamente admittido na côrte, fel-o considerar a comedia portugueza como um producto accidental, e o apparecimento da Opera franceza nos serões de Dom João IV, desviou-lhe a attenção para este genero novo. Nasceu Dom Francisco Manoel de Mello em Lisboa, a 23 de Novembro de 1611, de uma familia nobre, durante a dominação dos Philippes; foram seus paes D.

Luiz de Mello e D. Maria de Toledo Maçuellos. A sua primeira educação litteraria fez-se no Collegio de Santo Antão, aonde os Jesuitas attrahiam toda a mocidade portugueza; aí a par do rigor das classes havia divertimentos dramaticos, ensaiados pelos mestres de Rhetorica e representados pelos collegiaes, com obrigação restricta de serem em latim. Pelos trabalhos scenicos de D. Francisco Manoel de Mello se conhece que as tragicomedias dos jesuitas pouco influiram sobre o seu genio. Cursou letras humanas com o Padre Balthazar Telles, Chronista da Companhia e mestre de rhetorica do Collegio, em 1621. Depois da morte de seu pae seguiu a carreira das armas, e em 1627 escapou do naufragio da Armada Real na Corunha; em 1638 foi a Castella, por causa dos tumultos de Evora, e em 1639 occupava o logar de Mestre de Campo de um terço de mil cento e setenta praças no conflicto da armada castelhana contra Inglaterra. (1) Subindo ao throno portuguez o Duque de Bragança em 1640, achava-se D. Francisco Manoel militando na Catalunha, aonde foi mandado prender, sendo pouco depois restituido á liberdade, indo em seguida para a Hollanda. D'estas suas viagens fala o poeta:

Andei d'aquem para alem
Vi o *Thamesis* (Tamisa) e o rio
Reno, que ao mar rijo vem ;
Vi muito do mar de quem
Tanto custa o senhorio. (2)

(1) Todas estas datas pertencem a Barbosa Machado.
(2) *Çanfonha d'Euterpe*, p. 88.

Durante o pouco tempo que Dom Francisco Manoel de Mello assistiu na côrte de Dom João IV, tomou parte nos divertimentos dramaticos e musicaes d'aquelle monarcha; escreveu n'este curto periodo o Auto do *Fidalgo aprendiz*, que se julgaria talvez imitação de Molière, do *Bourgeois gentilhome*, se esta comedia não houvesse sido representada quatro annos depois da sua morte. Conhece-se que o *Fidalgo aprendiz* foi representado, por esta rubrica: «Farça que se presentou a suas Altezas,» que acompanha o titulo. É escripta em verso de redondilha, com uma facilidade, chiste e movimento bastante raros. Dom Francisco Manoel estudava Lope de Vega e o theatro hespanhol, e d'elles tirou para esta comedia a logica das scenas, a divisão em *jornadas*, a mobilidade do dialogo, e a harmonia geral, conservando acima de tudo o caracter nacional. Dom Gil Cogominho é o fidalgo de fresca data, que se expõe a todos os ridiculos para figurar na côrte, que passa fome para apresentar grandeza exterior, que não tem aonde cáia morto e fala constantemente no solar dos seus antepassados. Que era Portugal no seculo XVII, esgotado de recursos pela invasão hespanhola, atrazado em civilisação pela intollerancia da Inquisição e dos Jesuitas, sem industria, pela má organisação da propriedade, com a mendicidade convertida em instituição, como se vê pela infinidade de ordens religiosas que sugavam a terra, que era Portugal, esquecendo-se do futuro e fazendo-se valer pelas tradições heroicas das suas descobertas maritimas, das suas conquistas de

áquem e de alem mar, senão um Fidalgo pobre? É este o typo nacional comprehendido por Dom Francisco Manoel de Mello, e representado a Dom João IV. Durante a curta permanencia na côrte e nas boas graças do monarcha, Dom Francisco Manoel escrevia a letra para os *tonos* e *operetas*, que o rei, eminente musico, mandava desenvolver pelos maestros de que se cercara.

Não chegou a tres annos o tempo que Dom Francisco gosou o *Deus nobis haec otia fecit;* de repente foi mandado encarcerar pelo seu amigo Dom João IV na Torre Velha, aonde jazeu nove annos, sempre em risco de pena capital. O motivo do desagrado real e da sua prisão tem sido interpretado diversamente; attribue-se a intrigas dos inimigos do Ministro Francisco de Lucena, por elle não ter querido acreditar na sua criminalidade; aproveitaram-se da occasião de ter sido assassinado um tal Francisco Cardoso, combinando com os criminosos para que declarassem que Dom Francisco Manoel os aliciara para essa morte. Na Allegação dos seus serviços, a Dom João IV, Dom Francisco Manoel de Mello confirma esta opinião: «No mesmo dia em que eu estava diante de um esquadrão, governando-o, contra os inimigos de V. M., estava alguma pessoa (que já d'esta pratica haverá dado a Deos conta) n'esse Paço persuadindo V. M., me mandasse prender; porque eu sem duvida (a juizo de sua bondade) ía com animo de me passar a Castella.»

«Fundava bem esta suspeita em me haver eu escusado de testemunhar contra Francisco de Lucena aquil-

lo que eu não sabia, e este tal queria por força que eu soubesse, com pena de me ter a mim, e querer que me tivesse V. M., e o mundo n'aquella conta em que elle tinha aquelle Ministro.» (1)

Modernamente descobriu-se outro fundamento para as desgraças de D. Francisco Manoel de Mello, mas que não exclue o primeiro, ou antes o coadjuva. Eis o que se lê nas *Memorias* do Bispo de Grão Pará, aonde foi recolhido: «A Condessa de Villa Nova e Figueiró foi o objecto das affeições de Dom Francisco Manoel de Mello. Allude a ella, quando diz *Nuevo la vi.* Dom João IV, querendo provar a fidelidade de Dom Francisco, persuadiu a Condessa que o tentasse. D. Francisco Manoel para lisongeal-a, disse que seguiria o partido de Castella. Foi preso. Assim m'o revelou o Conde de Sam Lourenço.» (2) Este facto inteiramente desconhecido, explica o ter o poeta vivido sempre celibatario. Em um mimoso soneto descreveu Dom Francisco Manoel de Mello a sua vida na prisão da Torre Velha:

Responde a um amigo, que manda perguntar a vida que fazia em sua prisam.

Casinha desprezivel mal forrada,
Furna lá dentro, mais que inferno escura,
Fresta pequena, grade bem segura,
Porta só para entrar, logo fechada.

(1) Documento publicado pelo snr. Herculano, no *Panorama*, t. IV, p. 279, e 294.
(2) *Memorias* de Frei João de S. José Queiroz, p. 158.

Cama que é potro, meza destroncada,
Pulga que por picar faz matadura,
Cão só para agourar, rato que fura,
Candeia nem c'os dedos atiçada:

Grilhão, que vos assusta eternamente,
Negro boçal, e mais boçal ratinho
Que mais vos leva, que vos traz da praça:

Sem amor, sem amigo, sem parente,
Quem mais se dóe de vós diz: Coitadinho!
Tal vida levo, santo prol me faça. (1)

Durou nove annos o seu cativeiro; por uma Carta de Luiz XIII, escripta de Paris a 6 de Novembro de 1648, se pedia a Dom João IV a liberdade do illustre escriptor. A Carta não foi logo apresentada ao monarcha, por se oppôr a isso o proprio preso. Na Allegação dos seus serviços, confessa: «Fui tão attentado ao grande decoro que devia á justiça de V. M., que havendo recebido uma carta de el-rei christianissimo para V. M. em recommendação da minha causa, desviei que ella se apresentasse a V. M. pelas mãos do secretario do expediente, só a fim de não obrigar a V. M. contra seu dictame a alguma correspondencia com aquella corôa ainda a troco da minha utilidade. — Presentemente deixei de valer-me da intercessão dos principes palatinos, com quem tinha algum conhecimento de Inglaterra, e da rainha sua mãe e irmãos, quando me achei em Hollanda, sendo de alguma maneira invitado, com

(1) *Obras metricas*, Tuba de Caliope, p. 21, ed. de 1665.

sua auctoridade para esse effeito; só por me não parecer justo ópprimir as resoluções de V. M. com extraordinarias diligencias.» No meio d'esta sua resignação, o seu immenso soffrimento moral e physico arrancava-lhe ás vezes gritos de desespero:

La Patria, dicen, que àde ser amada:
Ámola bien; màs pues me niega de hijo,
Yo no quiero tener madre forçada. (1)

Os brios mais ardentes vereis frios
Em lhes tocando a sombra do desprezo,
Consummidora dos mais altos brios.

Logo que D. Francisco Manoel de Mello recuperou a liberdade continuou as suas viagens pelas côrtes aonde fôra sempre bem recebido e admirado.

Em Julho de 1663 estava Dom Francisco Manoel de Mello em Paris; a este tempo representava Molière na côrte de Luiz XIV; é provavel que o refugiado portuguez ali assistisse. O P.e Manoel Godinho, nas suas *Relações*, fala do encontro com o poeta n'este tempo, n'aquella côrte: «Fui logo visitado do Senhor Dom Francisco Manoel: o qual com o nome supposto de Monsieur Chivallier de S. Clement, passava a Roma recommendado a todos os Principes e Republicas amigas por cartas patentes dos Senhores Reis de Inglaterra e França.» (2) Por esta citação do P.e Godinho

(1) *Obras metricas*, p. 163.
(2) *Relação do novo caminho que fez por terra e mar, vindo da India para Portugal no anno de 1663*, cap. 16, p. 91.

se vê como era estimado na côrte franceza; é natural que ali assistisse á representação da *Critiquè de l'École des femmes*, e de *L'Impromptu de Versailles*, representados por Molière em 1663; n'este mesmo anno imprimiu Molière o *Dépit amoureux*, e as outras comedias já citadas, que o fidalgo portuguez conheceria por certo. A perfeição do seu Auto o *Fidalgo Aprendiz* revela a observação dos bons modelos hespanhoes; que não faria o poeta se existisse theatro nacional no seculo XVII, e inaugurasse entre nós a comedia de caracter, combatendo os grandes preconceitos de que até hoje temos sido victimas!

Morreu em Lisboa a 13 de Outubro de 1666; deixou um filho natural, chamado Dom Jorge Manoel de Mello, que morreu em 1674 na batalha de Senef. (1)

Depois de conhecermos a vida de tão illustre polygrapho, analysemos a comedia que lhe alcançou um logar distincto na historia do nosso theatro.

O formoso Auto do *Fidalgo Aprendiz*, como se vê pelo titulo que traz nas *Segundas tres Musas de Melodino*, foi representado na côrte de D. João IV. Deve julgar-se que esta comedia foi escripta pouco tempo depois da sua volta a Portugal em 1641, e durante o pouco tempo que esteve nas boas graças do monarcha. Ha na comedia um facto que nos leva a esta inducção; o velho escudeiro do *Fidalgo*, diz:

(1) A vida de Dom Francisco Manoel de Mello ha de apparecer em todo o seu desenvolvimento na *Historia dos Seiscentistas*.

Sou velho, já fui mancebo,
Cousa que, mal que lhes pez,
Virá por vossas mercês;
Nasci no Lagar do cebo,
Faz *hoje setenta e trez.*
. . . .
Vi el-rei Dom Sebastião.

Ora Dom Sebastião começou a reinar em 1568; accrescentando a esta data a edade do velho escudeiro, que são setenta e trez annos, dá o anno de 1641; modificando esta conclusão, conciliada com os factos da vida de Dom Francisco Manoel de Mello, se vê, que tendo voltado para Portugal e sendo logo preso, não poderia n'esse anno fazer representar no paço a sua comedia. Esta prisão foi de pouco tempo; no *Memorial* que escreveu a Dom João IV defendendo-se, diz que nos nove annos de Portugal, trez foram de liberdade, que vão de 1641 a 1644, e seis foram de prisão, que são os de 1644 a 1650. D'aqui se vê que a representação do *Fidalgo Aprendiz* foi entre 1641 e 1644; ora o velho escudeiro, para *vêr el-rei Dom Sebastião*, devia ter pelo menos sete annos de edade, por isso que Dom Sebastião morreu em 1578, o que fortalece a hypothese de ter sido representada a comedia no mesmo anno da prisão de Dom Francisco; porque diminuindo a 1578 sete annos, dá 1571; sommando a esta data os setenta e trez annos que faz o Escudeiro, dá 1644. Durante os outros annos que Dom Francisco Manoel de Mello esteve em Portugal, de 1644 a 1650, esteve elle prezo, e nem os seus inimigos deixariam repre-

sentar na côrte a sua comedia, e na prisão entreteve-se compondo obras de piedade e de historia. Demais tendo Dom Francisco estado preso em 1641, na sua volta a Portugal, por se suspeitar que era afeiçoado a Castella, suspeita que se desvaneceu em pouco tempo, elle se refere aos interesses do tempo, motejando d'ella:

> Oh pezar de meu pae torto,
> Descreio dos Castelhanos.

Isto diz o poeta pela bocca do velho escudeiro do *Fidalgo Aprendiz*, como repellindo a suspeita recente. Na primeira jornada da Comedia, quando entra o mestre de dança, e diz ao Fidalgo:

> Estive já em Madrid

Gil Cogominho, responde-lhe:

> Oh se fostes a Castella
> Sabereis cem mil mudanças.

O mestre ainda responde motejando:

> Para mudanças e danças
> Todos sabemos mais que ella.

Todos estes trez personagens se mostram aggressivos a Hespanha. Dom Francisco Manoel, escrevendo a sua comedia em tempo de uma reacção nacional, motejava os que sabiam sómente manifestar o seu sentimento patriotico renovando os velhos trajes portugue-

zes anteriores a Dom Manoel, quando apresenta o velho escudeiro Affonso Mendes *vestido á portugueza antiga, barba, botas, festo, pellote, gorra, espada em talabarte.* Em Soropita tambem se encontram acerados motejos aos que andavam com chapeo desabado do tempo de Dom Duarte; esta approximação faz comprehender a intenção do poeta dramatico na sua caracterisação de Affonso Mendes.

A Comedia foi representada fóra de Lisboa, por isso que o escudeiro no prologo em que expõe a acção, fala de certos sitios como quem está longe e já lá esteve:

> Sei o açougue no Rocio,
> Os Estaus da Inquisição.

Affonso Mendes é um typo de creado do genero de Esganarello e de Scapin, não do theatro de Molière, porque ainda não existia, mas da *comedia sustenuta* italiana, introduzida em França por Molière vinte annos depois. Com o tempo o escudeiro veiu a tornar-se o *gallego lorpa* da baixa comedia do nosso seculo XVIII.

A época da composição do *Fidalgo Aprendiz* achase confirmada pela Carta IV, escripta a João de Saldanha da prisão, onde lhe diz:

> Eu cá mettido na toca
> D'este Castello ancião
> Falo segundo me toca...

N'esta carta em que fala segundo o estylo e philosophia de Sá de Miranda, de suas desgraças, cita o

typo de Dom Gil Cogominho, como conhecido, alludindo jocosamente a elle:

> Tenho um tribunal de pinho,
> E um throno tenho de tanho,
> Chamo Tasso e o Marinho,
> E assento a *Gil Cogominho*
> Ao longo de Carlos Manho. (1)

Tendo sido a prisão de Dom Francisco Manoel de Mello em 1644, antes d'este anno já estava escripto e representado o *Fidalgo Aprendiz* na côrte de Almeirim, onde estava então, como se vê pela Carta citada, escripta para Santarem:

> Tudo tendes bom por lá,
> Até a côrte em Almeirim,
> Que dizem faz falta cá.

Muitas são as referencias do poeta á sua desgraça e á dureza da sua prisão; pouco havia, a sua comedia fazia a alegria da côrte, e em um instante se toldou para sempre o horisonte da sua vida. A lembrança de *Gil Cogominho*, heroe da farça representada no paço, citado ao pé de Carlos Manho, ou representa o contraste do seu acolhimento na côrte tornar-se em uma phantasmagoria, ou, o que peor é, a approximação d'esse typo epico da cavalleria representado cobarde e traidor nos romances corolinos de Italia e de Hespanha, como symbolisando a sua approximação ao pé do

(1) *Obras metricas*, t. II, Çanfonha do Euterpe, p. 87.

fraco Dom João IV. Falando n'esta Carta ao seu amigo João de Saldanha, doente em Santarem, diz-lhe:

Arrenegae do desejo
Dos homens desgraciados.

Pobre de mim que cativo
Terra nem ar de meu tenho
Onde espalhe o mal esquivo;
E assim vivo, se é que vivo,
Como feito por engenho.

Falando da caça na côrte em Almeirim, faz o poeta um equivoco, não desengraçado, mostrando que sabia:

Ser sempre o mais acossado
Javali o *já valido.*

Todo o meu viver passado
Vem á praça cada dia,
Vivo olhado e perguntado;
Sou mais olhado que um dado
Ou tambor de infanteria.

Comtudo não falta a fé
Contra desgraça tão forte...

Ou assassinado ou á mingua morreria este verdadeiro homem de talento, se a magnanimidade de um rei de França não intercedesse por elle, que era admirado como militar e como cultor das letras em todas as côrtes da Europa. O seu caracter litterario foi influenciado pelos longos annos da prisão; se tivesse

uma côrte menos fanatica e sombria, era o unico destinado a continuar a tradição dramatica de Gil Vicente, tanto na graça como no lyrismo, e a emparelhar com Molière. Foi um genio annullado pelo meio em que viveu; ninguem como elle falou tão bem a lingua nacional com todas as suas locuções mais peculiares, ninguem perdeu tanto como elle em nascer portuguez.

Eis o entrecho do *Fidalgo Aprendiz:* Affonso Mendes serve um provinciano enfronhado em cavalleiro, chamado Dom Gil Cogominho, que procura aperfeiçoar-se em todas as prendas que formavam um fidalgo no seculo XVII.

> Presume do homem sisudo,
> De nada sabe migalha,
> E anda enxovalhando tudo.
> Morto por ser namorado
> Contrabaixo e trovador,
> Cavalleiro, dançador
> Em fim, Fidalgo acabado,
> Valentão e caçador.

De todos estes defeitos tomou Dom Francisco Manoel as engraçadas scenas da comedia. Affonso Mendes apesar de servir Dom Gil Cogominho por dois mil e cento a secco, não vê cruzes ao dinheiro; Gil Vicente tambem verberou esta qualidade da nossa fidalguia na *Farça dos Almocreves.*

Para vingar-se, Affonso Mendes arma a seu amo uma esparrella propondo-lhe uns amores de uma equivoca Isabel, cuja mãe Britiz mais parece tia; para es-

te logro o aio metteu no segredo um chapado velhaco a quem dá o nome de Dom Beltrão. Até aqui a proposição da acção feita no prologo.

Apparece então Dom Gil *como por de casa, gualteira, balandrao e chinellas e um apito ao pescoço;* vem apitando com frenesim, a chamar pelos seus criados, mas Affonso Mendes lhe diz que os creados ainda estão em casa do inculcador. Batem á porta; é o mestre de Esgrima que vem dar lições de valentão a Dom Gil Cogominho; *entra o Mestre de Esgrima com grandes guedelhas, collete diante, espada muito comprida, e embuçado como valente.* Quando vae para dar lição pede as armas, mas nada encontra; espadas, adaga, montante, mangoal, tudo falta. Pede então um espeto; mas o Fidalgo diz-lhe que o não tem porque não gosta de assado de forno; pede uma cana de esfolinhos, mas não ha cana nem fuso. Diz então para o aio Dom Gil Cogominho, que lhe busque pela casa algum objecto que sirva, e passado pouco tempo entra Affonso Mendes com dois pantufos velhos. Dom Gil e o Mestre de esgrima batem-se com os dois pantufos e passada a primeira posição, diz este:

Depois d'essa entendei logo,
Que em vos chegando a puxar
A ponto haveis de tomar...
DOM GIL: Já sei, as de Villa-Diogo.

A scena é interrompida por tres que batem á porta; vem o mestre da solfa, o da dança, e o das trovas. En-

tra primeiro o Mestre da Dança, o rei David mais antigo das procissões da cidade, *muito pulido fazendo mesuras;* pede algum instrumento musico para acompanhar a dança, em vez de alahude ha um birimbau; *violas*, só na Botica, arpa, só de couro, *sestro*, só um sestro agouro; por milagre ha uma panella em casa, e é ao tom d'ella que Dom Gil recebe uma lição sem tom nem som das danças do seculo XVII, *Alta*, *Pavana Rica*, *Pé de Xibau*, *Galharda*, *Çapateado*, o *Terollero*, o *Villão*, e o *Mochachim*.

Entra por seu turno o mestre das trovas, *estudantão muito sujo e muito mal vestido*, que ensina a fazer motes, sonetos, romances, decimas e tercetos. Recebidas as devidas lições, Dom Gil é avisado por Dom Beltrão, que o vem procurar para irem á tal menina Britiz. A Jornada termina como os velhos Autos do principio do seculo XVI, ao som de violas.

A segunda Jornada passa-se em casa da velha alcaiota Isabel, especie de Celestina que está falando a Britiz de Dom Gil, que é fidalgo abastado e noviço, e a quem importa explorar; porém a moça gosta mais de:

> Um falar com tanto geito,
> Um ditinho derepente
> Que afeiçôa:
> Um ter em tudo respeito,
> Ai! mate-me Deos com a gente
> De Lisboa.

É então que entra Dom Gil *vestido de estranha figura, muito enfeitado*, e Dom Beltrão vestido de corte-

i. Emquanto conversam, Dom Gil faz exibição das is prendas, toca viola como quem quer cantar, coça o romance da *Silvana*, o da *Infantina*, na bella na em que Dom Francisco Manoel allude ás phases que passou a poesia popular portugueza. (1) No io d'esta distracção musical Dom Gil segreda para itiz, e é então que a velha Isabel combina com Dom ltrão no logro em que o hãode fazer caír, e avisam fidalgo para que volte mais tarde, só depois das nohoras da noite, por causa da má visinhança.

A terceira Jornada é depois do sino corrido; aprece Affonso Mendes *com um pano atado na cabeça, capuça, barbas mitladas, saltimbarca e chuça de Belelm*; quer metter um susto á seu Amo que já lhe detres mezes da soldada; vem acompanhado de Dom ltrão *com vara de Alcayde, carapuça de rebuço, espanua, rodella e lanterna de furta fogo*. Batem á porta Isabel, que *vem á janella com uma coifa branca, emilhada em um cobertor com uma candeia na mão*; combinaram todos tres o logro que armam ao Fidalgo, e condem-se. É então que entra Dom Gil *com uma roa mui grande, estoque muito comprido, huma coura e uito mal embuçado*. N'este typo descreve Dom Franeo Manoel os costumes da sociedade portugueza; l Cogominho tem medo de andar de noite, e mais ida dos defunctos; lembra-lhe ao ouvir arrastar umas

(1) Esta scena acha-se estudada no *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t v, nas *Transformações do Romance pelo seculo XVI a XVIII*.

correntes, se será o phantasma do Conde Andeiro. Ao estado do tempo allude o poeta n'esta quadra:

> As Cortes são arriscadas,
> E vivem n'ellas as gentes,
> *Não sendo as cousas presentes*
> *Boas*, e más as passadas.

Quando Dom Gil já se apegava a Santo Antonio com medo do arrastar de correntes e do latido dos cães, *sae correndo um moço em corpo com um mandil em uma mão, e um cabresto na outra;* o fidalgo pensa já que é a negra abujão, mas é um pobre creado que lhe pergunta se viu por ali passar a mula do Prior de Sam Gião. A covardia de Dom Gil converte-se em audacia e espanca o rapaz; porém á cautella encaminha-se para a banda do Chiado, como bairro mais concorrido. N'isto apparecem-lhe dois vultos, *um embrulhado em uma mantilha branca, e o outro em uma capa negra, muito coberto, com um pedaço de morrão acceso na mão.* Dom Gil faz das tripas coração para resistir a tamanho medo, interroga as duas sombras, julga pelas respostas que são almas do outro mundo, e quando está mais atrapalhado, um dos vultos diz-lhe que não é cousa má, que é Guiomar Lopez parteira, que vae a casa de uma padeira, que a mandou chamar pelo marido. Dom Gil com ar verdadeiramente quixotesco ameaça o pobre marido para que nunca mais consinta que sua mulher tenha filhos fóra de horas. Não acabava esta difficuldade, e já o Fidalgo se lembra de que tem de

passar pelo Postigo da Trindade; n'isto ouve longe *uma campainha a compasso como dos homens que encommendam as almas;* o fidalgo estremece quando ouve bradar: «Lembrae-vos das almas que estão no fogo do Purgatorio e em peccado mortal.» O Fidalgo julga vêr já um rancho de defunctos, e eis que lhe sae *hum vulto negro da moda dos que costumam encommendar as almas tocando a campainha.* Este costume funereo da sociedade portugueza do seculo XVII ainda estava em uso antes da revolução liberal de 1832. Dom Francisco Manoel de Mello tendo vivido a maior parte da vida fóra de Portugal, extranhava o costume que ridicularisou na scena da farça. O Fidalgo depois de atravessar estas aventuras á maneira de Dom Quixote, chega a final a reconhecer a rua e a casa onde mora Britiz, e annuncia-se com o costume popular atirando-lhe uma pedrinha á janella. A mãe Isabel apparece-lhe, Dom Gil entra ás escuras, para fazer a mudança combinada na Jornada segunda; põe-lhe a velha uma troxa ás costas, e elle sae dizendo:

Ora tudo faz amor,
Até carratão serei.

Mal que o pobre Fidalgo dá as primeiras passadas na rua, a velha corre á janella e grita: Aqui del-Rei, que um ladrão lhe rouba o fato; acode logo Dom Beltrão vestido de Alcaide, e o creado Affonso Mendes de beleguim, e prendem o namorado provinciano. Affon-

so Mendes revista-lhe as algibeiras, e extrae-lhe quatro tostões. O Fidalgo ao vêr a velha, exclama com rancor:

> Oh mulher do inferno toda
> Nacida para pôr noda
> No sangue dos Cogominhos!

Os dois rascões nocturnos fingem que o levam á presença do Doutor Francisco Brabo, por ter arrembado com *gazúa* em terra de Christãos, dizendo-lhe que ha-de ser enforcado por ladrão. Dom Gil Cogominho diz como epilogo da farça:

> Homens que vos enxerís
> Na Corte, como em bigorna,
> Vêde bem no que se torna
> Qualquer Fidalgo aprendiz.

A graça verdadeiramente portugueza, a linguagem recheada de locuções e de anexins populares, os costumes nacionaes postos em relevo, a versificação facil, mostram quanto Dom Francisco Manoel de Mello se podia elevar como poeta comico. O typo de Dom Gil Cogominho, com solar na Lousã, é uma imagem de *Dom Quixote*, arreliado pelo seu pagem Sancho, que na comedia se chama Affonso Mendes. Dom Francisco Manoel conheceu as grandes bellezas do theatro hespanhol, tomou-lhe a perfeição sem perder a originalidade; [illegible] difficuldade, porque fez passar o *Fidalgo aprendiz* que se [illegible] na bigorna da côrte, torna-

ram-se uma prophecia; porque o bravo militar, que tanto trabalhara para a independencia portugueza, foi pouco tempo depois preso na Torre Velha, durante seis annos, segundo uns, victima de uma traição de Dom João IV, em que a Britiz da farça foi a Condessa de Villa Nova e Figueiró, segundo outros por falsas confidencias dos assassinos de Francisco Cardoso, que n'esta intriga, de que só tarde foi salvo por Luiz XIII de França, fizeram o papel de Affonso Mendes e de Dom Beltrão.

sophia da litteratura.— Parallelo do *Tratado da Paix*
o *Auto* do Padre Francisco Vaz de Guimarães. — O *A*
Paixão traduzido pelos Jesuitas em lingua concani,
Tratado do Padre João Ayres, Jesus Christo fala em c
e requintes de linguagem. — Fim da eschola nacional
culo XVII. — Começa a influencia absoluta do theatr
panhol.

Na historia do theatro portuguez, represent
padre a influencia da poesia *seiscentista* e agong
invadindo o lyrismo dos Autos nacionaes. A litt
ra do seculo XVI foi essencialmente latina; acomp
va a transformação social. Em Portugal vêmos
digos romanos com auctoridade de lei, servin
direito subsidiario; vêmos em religião a intolle
do catholicismo romano; vêmos em philosophia
legio das Artes de Coimbra fechando as portas
seus Commentarios de Aristoteles á nova philo
que se propagava na Europa; vêmos o gothicō c
logar as ordens gregas; vêmos a educação bas

Contra esta corrente classica que assaltava todos os espiritos e mesmo as instituições, deu-se uma reacção forte no seculo XVII, uma tendencia para abandonar os canones rhetoricos, um instincto que fazia procurar o elemento nacional nas creações artisticas, um sentimento de liberdade e de revolta contra os modêlos convencionaes. Chamou-se a este periodo e aos escriptores que procuraram fugir da imitação latina — os *Seiscentistas*. Este movimento é analogo ao romantismo do seculo XIX, mas faltava-lhe o criterio philosophico, que deu toda a profundidade á Arte moderna. O seiscentismo tem sido considerado como uma phase corrupta da litteratura; pelo contrario, é um resultado da emancipação da intelligencia. Sem uma ideia philosophica que alimentasse o genio creador, mas apenas com a noção da independencia da natureza nos seus modos de sentir e de se expressar, os *seiscentistas* começaram a sua revolução pela linguagem; deixaram as construcções latinas, e as imagens sancionadas por Quintiliano, sentiram que a metaphora é da vida e não das escholas, usaram d'ella com audacia, abusaram pelo deslumbramento, caíram no absurdo. Nas litteraturas não ha contagios de mau gosto, como usualmente se acredita; a litteratura é um resultado das transformações do meio social; a manifestação do genio dos *Seiscentistas* deu-se ao mesmo tempo na Italia, na Inglaterra, em França, e em Hespanha. Marini ou Lily, Gongora ou os cultistas portuguezes, representam esta revolução, que teve a infelicidade de anteceder a

renovação politica do seculo XVIII, ficando por isso esterilisada. Entre nós o snr. Herculano é o unico escriptor que fere bem esta ideia: «O seiscentismo foi uma revolução que falhou, uma tentativa de restauração da nacionalidade em litteratura, que não sendo acompanhada pela restauração social completa do modo de existir portuguez anterior ás influencias romanas, ficou aleijada e rachytica, e substituiu á arte antinacional, mas judiciosa e brilhante, outra falsa e além d'isso ridicula.» (1) A grande florescencia da eschola de Gil Vicente no theatro do seculo XVII, explica-se em parte por esta reacção nacional; mas n'este periodo da historia do theatro, a linguagem conceituosa e excessivamente metaphorica dos *seiscentistas* veiu servir por seu turno ao modo de dizer chão e ingenuo dos Autos populares. Era um contrasenso, uma incompatibilidade. Acceitemos o facto como um symptoma do tempo, mas não como signal de decadencia.

O Auto popular aonde melhor se nota a exuberancia da linguagem seiscentista é o *Tratado da Paixão de Christo S. N.*, composto pelo Padre João Ayres de Moraes, impresso em Lisboa, por Antonio Rodrigues, em 1675. O Padre João Ayres era natural da Villa de Abrantes, como elle proprio o confessa no titulo do seu Auto; foi Capellão do Hospital de Todos os Santos, que n'este tempo tinha o privilegio exclusivo de todas

(1) *Elogio historico de Sebastião Xavier Botelho*, nas Mem. do Conserv. de Lisboa, p. 29.

as representações dramaticas e explorava para ajuda da sustentação dos seus doentes o *Pateo das Arcas*, cuja historia deixamos tratada no capitulo primeiro d'este quarto livro. É natural que o Padre João Ayres, com a sua indole caritativa escrevesse o *Tratado da Paixão* para coadjuvar o Hospital. É porém certo que o Auto não chegou a ser representado, porque no fim d'elle vem a seguinte declaração: «Os Senhores Inquisidores Apostolicos ordenam que este papel se não represente.» (1) Nas Licenças para a impressão do pobre Auto, apparece uma datada de 31 de Janeiro de 1673, em que se repete a mesma odiosa prohibição: «Vistas as informações que se houveram, póde-se imprimir o *Auto* de que se faz menção, mas *não se representará, e no fim se declarará assi*, e impresso tornará para se conferir e se dar licença para correr, e sem ella não correrá.» O pobre Auto foi taxado em meio tostão, talvez por ser o lucro da venda para o referido Hospital de Todos os Santos. O Padre João Ayres de Moraes viveu o resto de seus dias inteiramente cego, e foi para distrahir-se da sua escuridade, que ditou este Auto. No prologo ao leitor assim o dá a entender: «Como a ociosidade (curioso Leitor) seja fonte de muitos peccados, bem que *sem a minha vista mal pódem agradar-te as minhas obras*, por minhas e por mal polidas, ainda assim quiz dar que fazer ao entendimento por livrar-me nas imaginações que traz comsigo a ocio-

(1) Pag. 141, Ed. 1675.

sidade, e assim me resolvi, empregando melhor o tempo, a fazer este Tratado: que (supposto em prosa podia ser alivio de tua alma,) quiz que fosse em verso, para ser tambem consolação do teu ouvido, *pela pena que me custa o mandar escrever e o não poder limar*, como mais largamente, relato no prologo de um livro, que brevemente sairá á luz; que supposto seja humano, com essa galanteria quiz disfarçar o espirito que envolve. Creio eu, que desculparás seus erros, quando conheças a vontade com que desejo saborear-te o gosto. Contém este *Tratado* a Payxão de Christo S. N., e como em huma *Ecloga*, que anda impressa, fiz o seu *Nascimento*, resolvi-me n'este livrinho escrever a sua Morte: Tu pera o leres abre os olhos da alma, e descendo por elles as lagrimas que te merecem suas finezas, por ventura que te sirvam de estadas pera por ellas subir a sua graça. Vale.» Transcrevemos todo o prologo por ser a unica pagina que existe do infeliz poeta cego, cuja sorte nos explica em parte a manifestação do genio dramatico de Balthazar Dias. No fim do *Tratado da Paixão*, explicam-se as erratas, alludindo outra vez á cegueira do Padre João Ayres: «Como *pela incapacidade, que o Auctor alega no Prologo* d'este livro, não póde mais reparar os descuidos da impressão, pede ao leitor, que primeiro que o lêa, ponha os olhos n'estas erratas, e quando encontre mais algum erro, supra sua emenda *as faltas de seu achaque*.» Os personagens do *Auto*, são: Christo, Doze Discipulos, N. Senhora, S. João, a Magdalena, Maria Jacob, Ma-

ria Salomé, S. Marcella, Um Anjo, Nicodemus, Joseph ab Arimathia, Mulher de Zebedeu, Longuinhos, Sireneo, Simão Lepreso, Um Cego, Anás, Caiphás, Criada, Pilatos, Criado de Pilatos, Criado de Herodes, Principe dos Sacerdotes, Turbas, Phariseos, Povo Hebreu, Povo Gentio, o Diabo, Quatro Soldados. Por esta lista das pessoas se descobre o motivo porque os senhores Inquisidores não deram licença para que se representasse o *Tratado da Paixão;* tinham de entrar em scena seis mulheres. A scena começa logo com uma pincelada seiscentista:

CHRISTO: Já de caminhar é tempo,
Que ausente a Aurora rosada
Dá sinal que o sol brilhante
Aos orbes de luzes banha.
A Hierusalem pois vamos
Passar a festa da Paschoa
Toda para mim de *flôres*
Pois *tres cravos* me prepara.

De todos os personagens, Jesus é o que fala com mais frequencia no estylo alambicado dos *concetti;* depois que elle descobre a cidade de Jerusalem, diz:

Amigos, já divisamos
A Hierusalem, adonde
Seu Povo ingrato esconde
O aspid da morte entre os *Ramos.*

Na entrada de Jerusalem, quando o povo o saúda, tambem lhe não esquece este trocadilho, sobre os ramos e a cruz:

> Reconheço povo bronco
> Que a ley de meu Pay infama,
> Se agora me dais a *rama*
> Depois me dareis o *tronco*.

Que differença d'este Auto gongorico para a ingenuidade e rudeza crente do *Auto da Paixão* do Padre Francisco Vaz, escripto ainda na expansão lyrica do seculo XVI, e cinco vezes reimpresso no seculo XVII, apezar de todas as prohibições dos *Index Expurgatorios!* Com o dominio dos jesuitas, a crença tornou-se uma abstracção em que se acreditava á força, e que se prestava ás allegorias imaginosas e oucas dos sermonarios; na eschola de Gil Vicente a fé era um elemento vital, um sentimento inalteravel que sustentava a verdade do lyrismo. Importa fazermos aqui o parallelo do *Tratado da Paixão*, do Padre João Ayres com o Auto do Padre Francisco Vaz, reimpresso em Evora em 16... por Francisco Simões, em Braga, em 1613 por Fructuoso de Basto, em Lisboa por Antonio Alvares em 1617 e 1639, e por Domingos Carneiro em 1659; este Auto, escripto muito antes de 1559, (1) intitula-se: «*Obra novamente feita da muito dolorosa Morte e Paixão de N. Senhor Jesu Christo, conforme a escreveram os quatro Santos Evangelistas.* Feita por um devoto Padre chamado Francisco Vaz, de Guimarães.» No *Tratado* do Padre João Ayres de Moraes encon-

(1) Sir John Adamson possuia uma edição d'este anno. Vid. Inn. *Dicc. Bibl.*

tram-se diversas qualidades de verso; no Auto do Padre Francisco Vaz, emprega-se sempre o verso de redondilha, na estrophe em quintilhas, e no prologo usa do verso endecasyllabo em endeixas, que Gil Vicente introduzira dos velhos Mysterios francezes:

> Depois de creados os Ceos e a terra
> o povo devóto e mui reverendo,
> segundo meu fraco saber que entendo
> com tudo andamos em mui grande guerra.
> Da qual a victoria em vale e em serra,
> e nam se descobre até descender
> o Filho de Deos por nós padecer
> segundo na Sacra Escritura se encerra.

Estes versos tem uma melopêa popular intraduzivel; o Padre Francisco Vaz, n'este prologo faz a exposição das figuras que hão de entrar no Auto. Com que sentimento fala do beijo de Judas!

> Oh beijo malvado de tanto amargor,
> contemplem criados que sam desleaes,
> que com este crime nem menos nem mais
> seram reputados no mesmo error.
> Alli será preso com grande arruido
> aquelle Cordeiro manso innocente,
> atado d'aquella sacrilega gente
> com empuxões e pancadas ferido.

No *Tratado da Paixão* não ha uma syllaba, uma vibração que se pareça com isto! A Egreja definiu-se com o Concilio de Trento, circumscreveu-se no dogmatismo esteril; depois foi-lhe impossivel tornar a inspi-

rar obras de arte; o Auto do Padre Francisco Vaz parece ditado por uma alma mosarabe; o do padre João Ayres é escripto sob a impressão do *cré ou morre!* Entre os escrupulos tenebrosos do Santo-Officio, e as argucias dos Jesuitas, o sentimento retrahia-se para dar logar á rhetorica calculada.

Por estes dotes poeticos do sincero presbytero secular de Guimarães é que o seu Auto mereceu ser conhecido no Oriente. Na reimpressão da *Grammatica da lingua Concani*, do Jesuita Thomaz Estevam, Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara diz, que o *Auto da Paixão* fôra traduzido n'essa lingua. Ácerca da existencia d'esta versão, escreve o snr. Innocencio: «O que porém resta ainda a advertir, é que a tal versão ou *Declaração* como n'ella se intitula, não foi feita simplesmente sobre o escripto do Padre Francisco Vaz, tal como este se imprimiu em portuguez; mas sim se reuniu á d'este a traducção de obras de diversos posto que analogo assumpto. Assim dos extractos citados e da *Taboa dos Capitulos* reproduzida pelo snr. Rivara, vê-se evidentemente que a versão concani começa na conceição da sanctissima virgem e prosegue com a vida d'esta e com o nascimento e infancia de Christo, até chegar ao capitulo XIIj, que se intitula: «*De como N. S. Jesus Christo seis dias antes da sua morte veiu para morrer pelos peccadores na cidade de Jerusalem, e o que mais aconteceu.*» Aqui é que começa o original portuguez impresso, e n'este não ha cousa alguma que corresponda ao que antecede na versão.

«Ainda mais, o original fenece com a deposição de Christo no sepulchro e o pranto de sua santissima mãe; correspondendo ao cap. XXIV da traducção. Esta á sua parte continúa com mais doze capitulos, tambem novos, comprehendendo a ressurreição, e o mais que antecede á morte e gloriosa assumpção da Virgem.» (1)

Vazios de crença, aonde os Jesuitas suspeitavam que existia algum calor d'esse sentimento apoderavam-se logo d'elle para se fazerem acreditar. Foi isto o que os levou a deturparem o fervoroso *Auto da Paixão*, traduzindo-o na lingua concani, para exaltarem os cathecumenos. Vejamos como estes dois poetas hieraticos traduziram a mesma situação; quando Nossa Senhora vae ao encontro de Jesus, diz o velho Auto do seculo XVI:

Ay dolor!
Oh vós outros que passaes
por esta via mesquinha,
rogo-vos que me digaes
se vistes penas mortaes
tamanha como esta minha.
Vistes por aqui passar
a meu Filho tam fermoso?
aquelle que não tem par
em graças, feições e ar,
sobre as virtudes lustroso?
Vistes lá o meu amado,
filhas de Jerusalem,
o meu filho tam prezado,
mais humilde e bem creado
do que nunca viu ninguem?

(1) *Dicc. Bibl.*, t. III, p. 96.

No *Tratado da Paixão*, a Senhora fala com mais hyperbatons, com menos alma:

Para d'onde em rigor tanto
Ay de mim, triste me heide ir,
Se la heyde ter a propria
Pena que padeço aqui?
Que coração haver pode
Que sendo o mais varonil
Se não reduza a pedaços
Morrendo-lhe um filho assim.
Ó vós todos que passaes
Por esta estrada, adverti
Se iguala ao meu soffrimento
Quem melhor soube sentir!

Nas queixas finaes que faz a Virgem, a linguagem do sentimento perde-se nos conceitos e agudezas engenhosas:

Que heide fazer n'esta magoa
Quando, ay de mi, considero
Ante meus olhos quebrado
O meu crystalino espelho.
Liquidarei minha alma
Os semivivos alentos,
Se quando não choro muito
Ao muito que quero offendo.
Porém não lagrimas minhas,
Ide um pouco mais a tento
Que a pena chorada perde
De seus quilates o preço.

E seis estrophes abaixo, fala a Senhora, mostrando que conhece as figuras de rhetorica:

Chorae, que se o pranto mudo
Hyperbole é manifesto,
Chorando encareço as penas
Quando as vezes emmudeço.

Pelo *Tratado da Paixão* se conhece que era impossivel reatar a tradição dramatica de Gil Vicente, reconstituir a sua eschola; o padre João Ayres de Moraes assignala o fim do Auto nacional. Combatido pela Censura do Santo-Officio, pelas Tragicomedias dos Jesuitas, ainda não bastavam estes agentes de destruição para extinguil-o; veiu uma nova causa ajudar a desnatural-o: as agudezas do seiscentismo. O Auto popular acommodou-se uma vez a esses labyrintosos equivocos e antes preferiu deixar-se caír no esquecimento. A época não lhe pertencia; queria dar logar aos estranhos. O theatro castelhano, depois da invasão hespanhola ter sido sacudida, dominou absolutamente os nossos escriptores dramaticos, impôz-se á admiração, obrigou-os a escrever na lingua e pelos modêlos de Lope de Vega. Havia muito que aproveitar d'esta imitação, se ella não fosse tão absorvente. A tradição do theatro portuguez fica d'aqui em diante novamente perdida; só no seculo XVIII é que se levantará um Antonio José da Silva, um Antonio Xavier Ferreira de Azevedo, um Manoel de Figueiredo, um Sebastião Xavier Botelho, para vêr se descobrem outra vez o genio nacional do nosso velho theatro; mas o *ramus aureus* não se lhes soltará para dar entrada no mundo da imaginação povoado pelos sentimentos dos nossos

maiores. Emquanto não historiamos essa róta dos novos argonautas, a quem não foi dado descobrir o vellocino apezar dos eminentes dotes que tiveram, vejamos a influencia da litteratura dramatica de Hespanha e o despotismo que exerceu sobre os escriptores portuguezes.

CAPITULO VIII

As Comedias hespanholas de Capa e Espada

O theatro portuguez, imitado em Hespanha no seculo XVI, é inteiramente dominado pelo genio hespanhol no seculo XVII. — Os poetas hespanhoes ensinam-nos a tratar os assumptos da historia nacional. — Negação da propriedade da litteratura dramatica no seculo XVII. — Queixas de Lope de Vega e de Antonio Henriques Gomes. — A Comedia de Lope de Vega *La Ocasião perdida*, em um divertimento popular na villa de Pedrogam grande em 1626. — O *Laurel de Apollo* e o conhecimento de Lope de Vega da litteratura portugueza. — Influencia da sua *Nova Arte de fazer comedias*. — Escriptores portuguezes da eschola dramatica hespanhola. — Jacintho Cordeiro, Pedro Salgado e Antonio Henriques Gomes. — Caracter politico da comedia portugueza do seculo XVII. — Enumeração dos differentes poetas dramaticos da eschola hespanhola. — Exposição das Comedias de Calderon, Guevara e Montalvão tiradas da historia portugueza.

Por duas leves imitações de Gil Vicente feitas por Lope de Vega e Calderon, na *Viage del Alma* e *El Lirio y la Azuzena*, temos de supportar o dominio quasi absoluto d'estes dois genios, imitados no theatro portuguez no seculo XVII e XVIII. (1) Foram os dramaturgos hespanhoes os primeiros que nos ensinaram a tratar no theatro assumptos da historia nacional; Calderon escreveu a Comedia do *Principe Constante*, fundada sobre a morte do Infante Santo em Tanger, que hoje anda nas edições em folha volante; Luiz Vellez de Guevara, tratou egualmente os tragicos amores de

(1) *Historia do Theatro portuguez*, t. I, p. 198.

Ignez de Castro, já cantada na *Nise Laureada*, original de Frei Jeronymo Bermudes; Juan Perez de Montalvan escreve uma comedia famosa sobre Santo Antonio, intitulada *El divino portugues*.

Mas a influencia dos escriptores hespanhoes não se manifesta sómente na exclusão da lingua portugueza do theatro, mas na fórma da comedia, libertada das unidades aristotelicas pelo genio de Lope de Vega. Por este mesmo tempo andavam em Portugal companhias ambulantes de actores hespanhoes, e a companhia do celebre *Escamilha* era contratada para o *Pateo das Arcas* pela mesa do Hospital de Todos os Santos. Uma vez postos na vereda nova, os poetas dramaticos de Portugal quizeram tambem deslumbrar a côrte de Madrid; as Comedias de Jacintho Cordeiro andam perdidas nas vastas collecções hespanholas; era então moda no seculo XVII não reconhecer a propriedade dramatica; os livreiros mudavam os titulos das comedias e davam-lhes novos auctores, para mais facilmente se venderem. Foi por isso que Lope de Vega fez o Catalogo das suas Comedias na novella do *Peregrino en su Patria*. A Comedia de Dom Francisco Manoel de Mello intitulada *Domine Lucas* anda hoje attribuida a Canizares, por esta argucia dos livreiros. Tambem as comedias do celebre Antonio Henriques Gomes eram representadas em Hespanha; á maneira de Lope de Vega, diz elle no prologo do seu poema *Sansão Nazareno*: «Las mias Comedias fueron veinte y dos, cuyos titulos pondré aqui para que se conoscan por mias, pues

todas ellas, y las mas que se imprimen en Sevilla, le dan los impressores el titulo que quieren, y el dueño que se les antoja.» Por esta grande liberdade de representar e de roubar a propriedade litteraria tambem se explica o grande predominio da comedia hespanhola em Portugal. Em Braga imprimiram os livreiros Fructuoso Lourenço do Basto e Francisco Fernandes de Basto, em 1624, um volume de Autos Sacramentaes de Lope de Vega, attribuindo-os ao Padre Joseph de Valdevieso. (1) De todos os poetas dramaticos de Hespanha, o mais representado em Portugal, o mais querido e o mais justamente admirado foi Lope de Vega; todos os mosteiros possuiam as suas obras, todas as terras ouviram as bellas inspirações e improvisos d'aquelle unico genio. Citamos em abono d'esta asserção um facto bastante curioso.

Miguel Leitão de Andrada, descrevendo as festas que se fizeram á Senhora da Luz em Pedrogam Grande, antes de 1626, recolheu inconscientemente factos que nos provam a influencia do theatro hespanhol em Portugal no seculo XVII:

«No adro defronte da Igreja, onde já a sombra vinha cubrindo, se armou hum theatro em cima de quatro tinas com vigas e taboas, e ao redor delle cadeiras, e os bancos das Igrejas, e as janellas e telhados cubertos de donzellas, e de moças, e outras molheres, que todos se tinhão vindo das canas.

(1) No exemplar que possuimos declara-se em letra manuscripta do seculo XVII os que são de Lope de Vega.

«Onde se representou a comedia de Lope de Vega intitulada *Dom João de Haro, la occasion perdida*, excellentissimamente, porque as figuras erão mancebos nobres e estudantes de muita habilidade, e o bobo, e outras figuras forão buscadas de diversas partes, e de tal maneira o fizerão, que afirmaran muitos o não puderão fazer melhor os mesmos mechanicos do officio.

«Porque tambem os ornamentos e trajos erão muito bons, trazidos pera isso de Lisboa, que he o que dá muita graça e perfeição a estas cousas, e se acabou a comedia mais de huma hora, ou duas da noite, pera o que se puzerão quatro tochas nos quatro cantos do theatro, e veio isto a cahir muito a pelo, como dizem, e a proposito por quanto o argumento da obra se acaba em Auto de amores que se trata acontecerem de noite, entre a Princeza de Bretanha e el-Rei Dom Sancho de Lião, que com ella entrou sem nenhum d'elles saber quem o outro era, e se vierão acaso a descubrir Reis; perdendo Dom João de Haro a occasião por lealdade, e por isso se chama a — *Occasião perdida.*» (1)

Lope de Vega na comedia o *Principe Perfecto* (2) apresenta sob o nome de Dom João de Sosa ao afamado poeta portuguez Dom João Manoel que tanto figura no *Cancioneiro* de Resende; porém o modo como aí apparece é pouco honroso. (3) Lope de Vega era ver-

(1) *Miscellanea*, Dial. XII, p. 238, ed. de 1867.
(2) *Comedias*, t. XI, p. 121.
(3) Ticknor, *Hist. de la litt. esp.* Epoca I, cap. IV.

sadissimo na litteratura portugueza do seculo XVI e XVII, como se vê pelo *Laurel de Apollo,* aonde louva Camões, Sá de Miranda, Dom Rodrigo da Cunha, Francisco de Macedo, Jeronymo Côrte Real, Nuno de Mendonça, Diogo Bernardes, Antonio das Povas, Francisco Rodrigues Lobo, Jorge de Monte-Mór, Antonio Lopez da Veiga, o Doutor Sylveira, Dona Bernarda Ferreira de Lacerda, e Manoel de Galhegos. Muitos d'estes escriptores só tem hoje a celebridade de terem sido louvados por Lope de Vega, que esgota todas as fórmas dos mais rasgados panegyricos no citado *Laurel.* Lope de Vega era imitado em Portugal em todas as fórmas da litteratura. Nunca se viu genio mais fecundo e brilhante, mais natural, apaixonado, cavalheiresco e gracioso; qualquer verso descuidado é de uma belleza inimitavel, qualquer situação dramatica é sempre cheia de vida. Como elle influiu sobre o genio portuguez deslumbrando-o!

Diz Manoel de Galhegos no *Templo da Memoria:* «Comtudo trabalhei muito por não baixar de estilo, e vali-me de alguns vocabulos e termos extranhos, com toda a moderação e com todo o rigor da rhetorica:... este he o estilo com que Frei Felix Lope de Vega Carpio ha tantos annos que he suavissimo encanto dos entendimentos da Europa.» N'este mesmo poema, Lope de Vega escreve um soneto laudatorio a Manoel de Galhegos. Elle nos descreve Lisboa, no seu *Laurel de Apollo,* com uma pompa e colorido oriental:

Tendida en las riveras
Del mar de España, dulcemente yace
La celebre Lisboa,
De las tienns Iberas
La mas illustre, y de mas alta loa,
Que mira cuando nace
La luz pitonicida,
Alma del mundo y de los hombres vida.
Miño la lisongea,
El Tajo la enoblece,
El Duero la divide,
Mondego la pasea,
Toda nacion la vive, ò la desea,
La India la enriquece
Y el mar le trae quanto quiere y pide. (1)

Depois de sacudida a usurpação hespanhola, a lingua portugueza começou a ser novamente usada pelos escriptores; mas a poesia não póde resistir á fascinação de uma lingua cavalheiresca e donairosa modulada por Lope de Vega. O theatro resentiu-se d'este deslumbramento; expressão e fórma é tudo hespanhol. A transformação do theatro no seculo XVII sob a influencia de Lope de Vega e da sua eschola, está completamente explicada na sua *Nova Arte de fazer Comedias*; algumas das suas ideias são documentos para a nossa historia dramatica.

Extractamos alguns fragmentos da *Nova Arte de fazer Comedias* para que por si fique definida a eschola de Lope de Vega, imitada em Inglaterra, (2) em França, na Italia e em Portugal. N'este celebre manifesto diz Lope de Vega: «A comedia verdadeira tem seu

(1) Silva III,
(2) Philarete Charles, *Etudes sur W. Shakspeare*, p. 152.

fim, como qualquer outro genero de poema e de poesia, e este fim é representar as acções dos homens e pintar os costumes de uma época. Ora, toda a imitação poetica d'este genero se compõe de trez cousas: o dialogo, a fórma elegante dos versos, e a harmonia ou a musica; e estas condições são as mesmas para a tragedia; porque a sua unica differença é, que a primeira trata acções humildes e plebeias, ao passo que a tragedia representa acções nobres e reaes..........

«Escolhamos um assumpto; quer elle tenha reis, quer não... Póde-se misturar o tragico com o comico... o serio pódè estar ao lado do faceto, esta variedade agrada muito. A natureza, por fim, dá-nos o exemplo: os contrastes augmentam a belleza.

«Não trateis mais do que uma acção, e não a sobrecarregueis de episodios, isto é, de cousas extranhas ao vosso primeiro plano. Encadeae tão bem o todo conjunctamente, que nada se possa desligar da vossa fabula, sem o mais caír immediatamente. Não vos imporei o encerrar a peça dentro do periodo de um só dia, ainda que Aristoteles o aconselha; mas que importa? já lhe perdemos o respeito quando misturámos o sentimento tragico e o humilde caracter da comedia.

«Que a fabula se passe no menor tempo possivel, e eis aqui tudo, excepto quando o poeta tratar um assumpto historico, que exigir alguns annos, ao qual deve metter os intervallos de tempo nos entre-actos; egualmente, se lhe fôr necessario, póde fazer viajar um dos seus personagens: tudo cousas com que os conhe-

cedores se escandalisam. Mas que estes taes não venham ao nossos theatros!........

«Uma vez escolhido o assumpto, escrevei-o em prosa, dividi-o em trez actos, tendo o cuidado, se assim o puderdes, de encerrar cada acto no espaço de um dia. O Capitão Viruès, espirito distincto, reduziu a trez actos a comedia, que d'antes andava de quatro patas como uma criança que engatinha.......

«O assumpto, que haveis dividido em trez actos, deve ser de tal fórma ligado, que do principio até ao fim caminhe com um interesse crescente. Mas não deixeis adivinhar o desenlace, até que chegue a scena final, porque quando o publico a descobre antecipadamente, vira a cara para a porta e as costas para aquillo a.que attendia de frente, durante trez horas; e tem rasão porque não ha mais que descobrir.

«Que o theatro fique o menos tempo possivel sem personagem que fale, porque o publico, n'estes intervalos, se indispõe, e a peça torna-se mais longa; é um grande defeito que se deve evitar, e evitando tanto mais gosto e merito mostraes.

«Começae então a escrever; que a vossa linguagem seja casta; nada de prodigalisar grandes pensamentos nem agudezas de espirito em scenas de interior, aonde não ha mais do que imitar a simples conversação de duas ou trez pessoas; mas quando um dos personagens introduzidos aconselha, persuade ou dissuade, o seu estylo deve differir do estylo vulgar, e é então ensejo para empregar expressões selectas mais elevadas e sen-

timentos mais nobres. Sereis n'isto conforme á verdade, pois que um homem que aconselha, persuade ou dissuade, não fala como toda a gente.

«Aristoteles nol-o recommenda; quer que a linguagem da comedia seja pura, clara, facil; accrescenta, que deve ser similhante á de que se servem usualmente, excepto nos assumptos serios e graves da politica, porque n'este caso a dicção deve ser ornada, esplendida e sonora. Não citeis as santas Escripturas, e não sobrecarregueis a linguagem de palavras extravagantes e desusadas, porque tendo de imitar a linguagem da conversação, não vereis n'ella empregar estes termos barbaros de hippogriphos, de centauros e outros.

«Se é a um rei que fazeis falar, imitae a gravidade real; se é a um velho, que a sua linguagem seja simples e sentenciosa; que os amantes dêem a seus sentimentos uma expressão bastante viva para mover os que ouvem. Que o actor nos monologos, se reconcentre em si mesmo e leve o espectador a identificar-se com elle; que a si proprio faça perguntas e respostas, e se tiver queixas a fazer, guarde sempre o respeito que se deve ás mulheres. Que as actrizes se lembrem do seu sexo; quando mudarem de vestes seja com bastante reserva para que se lhes desculpe. Em geral o trajo de homem cáe-lhes bem e agrada ao publico. Finalmente, em isto como no demais, guardae-vos de querer um impossivel, porque a maxima mais absoluta quer que fiqueis sempre na verosimilhança.

«Que os creados não tratem assumptos elevados, e não discorram, como vêmos nas comedias estrangeiras; e que nunca o caracter esteja em contradicção com o personagem... Acabae vossas scenas por algum traço gracioso e com versos elegantes, de maneira que o actor ao saír, deixe uma boa impressão no auditorio.

«A exposição occupará o primeiro acto, o segundo servirá para o desenvolvimento e encadeamento da intriga, de modo que até ao meio do terceiro acto ninguem possa prevêr o desfecho; enganae o espectador curioso deixando-lhe entrevêr um desenlace possivel, e differente portanto d'aquelle que prometteis.

«Que a fórma de vossos versos seja apropriada com prudencia ao vosso assumpto; as *decimas* servem para exprimir queixas; o *soneto* colloca-se bem na bocca d'aquelle que espera; as narrações pedem a fórma dos *romances*, ou melhor ainda, algumas vezes a das *outavas;* não empregueis o *terceto* a não ser em cousas graves, e as redondilhas para o amor.

«Não desprezeis as figuras de rhetorica, como a repetição, a reduplicação, não mais do que a anaphora, no começo dos versos, a ironia, a hesitação, a apostrophe e a exclamação.

«Acobertar a verdade é uma cousa que pareceu bem; foi o que em suas comedias fez Miguel Sanchez, digno de ser lembrado por causa da maneira como usava este artificio. A linguagem equivoca e a *incerteza* amphibologica que d'ella resulta, dão no gôto dos

espectadores porque cada um julga que só elle comprehende o que engana o personagem da scena.

«Escolhei assumptos que interessem a honra, porque commovem vivamente o publico; devem-se preferir as acções virtuosas, porque a virtude é amada em toda a parte......

«Que cada um de vossos actos não tenha mais do que quatro folhas; porque quatro folhas juntas são a medida da paciencia dos ouvintes. Se quereis satyrisar, evitae a clareza; bem sabeis que na Grecia e na Italia se prohibiu a comedia por causa do abuso das personalidades. Picae mas sem rancor; lembrae-vos que a diffamação não póde esperar applausos, nem contar com nomeada.

«Taes são os aphorismos que eu dou como regra áquelles que se não prendem aos preceitos da arte antiga; é tudo o que póde comportar a época em que vivemos......»

Este manifesto da nova arte dramatica era conhecido desde 1606; theorica e praticamente a eschola de Lope de Vega dominava em Portugal. A primeira Parte das suas Comedias foi impressa em Portugal em 1612, trazendo a approvação pelos Jesuitas do Collegio de Santo Antão; Manoel de Faria e Sousa, em 1630, escreveu a dedicatoria da Parte dezenove das Comedias de Lope. Com a *Arte nova de fazer Comedias* o genio moderno libertou-se dos intrincados canones de Aristoteles e dos seus commentadores, e appareceu immediatamente em Hespanha uma pleiada

gigante de poetas dramaticos, taes como Damião de Vegas, Francisco de Tarrega, Gaspar de Aguilar, Guillen de Castro, Luiz Velez de Guevara, Juan Peres de Montalban, Valdevieso, Mira de Mescua, Don Antonio de Mendoza, Ruiz de Alarcon, Belmonte, Diamante, Canizares, Candamo, Barrios, Zarate, os portuguezes Mattos Fragoso, Manoel Freire de Andrade e outros muitos.

Em Portugal esta manifestação do genio dramatico não foi menos fecunda. A eschola de Gil Vicente ficou immediatamente abandonada; Lope de Vega não condemnava os *Autos* e Entremezes antigos. Diz elle na *Arte Nova:* «Chamou-se-lhe Autos, porque representam as acções e os interesses vulgares,» e attribue a sua decadencia á ignorancia do publico. Mas a soltura da imaginação que decretára, e o exemplo sustentado em centenas de comedias, tentava a seguir a nova vereda. Muitos dos escriptores portuguezes chegaram a alcançar grande fama em Madrid, nas representações dramaticas; as suas obras foram recolhidas pelos livreiros nas Collecções das Comedias dos genios d'aquella côrte; os principaes poetas dramaticos da *Eschola hespanhola* são Antonio Henriques Gomes, Dom Francisco Manoel de Mello, o alferes Jacintho Cordeiro, e Manoel Freire de Andrade. Ticknor, na *Historia da Litteratura hespanhola*, considera Henriques Gomes, como pertencendo á eschola de Calderon: «Tambem foram d'este numero Antonio Enriquez Gomes, filho de um judeu portuguez, que em suas *Academias mo-*

rales de las Musas inseriu quatro comedias, todas de escasso merito, excepto a que tem por titulo *A lo que obliga el honor.*» Antonio Henriques Gomes educou-se em Castella, e em França foi cavalleiro de Sam Miguel; á maneira de Lope de Vega, para se precaver contra os livreiros de Sevilha que lhe roubavam as suas Comedias, no Prologo do *Sansão Nazareno* apresenta o titulo das seguintes: *El Cardenal Albornoz*, primeira e segunda parte; *Enganar para reynar*, *Diego de Camus*, *El Capitan Chinchilha*, *Fernan Mendes Pinto*, primeira e segunda parte; *Zelos no ofenden al Sol; El Rayo de Palestina, Las Soberbias de Nembrot*, *A lo que obligan los zelos*, *Lo que passa en media noche*, *El Cavallero de Gracia*, *La prudente Abigail*, *A lo que obliga el honor*, *Contra el amor no ay engaños*, *Amor con vista y cordura*, *La fuerza del herdero*, *La Casa de Austria en España*, *El Sol parado*, *El Trono de Saloman*, primeira e segunda parte. Henriques Gomes promettia em via de publicação as seguintes comedias *Torre de Babylonia*, segunda parte, *Aman y Mardocheo*, e *El Caballero del Milagre;* escreveu mais duas comedias publicadas em Pariz em 1641, intituladas *No ay contra el honor poder*, e *Enganar para reynar*, citada no seu catalogo.

O poeta Jacintho Cordeiro tambem foi egualmente fecundo, apesar de ter morrido aos quarenta annos de edade; d'elle existem as seguintes comedias: *De la entrada del Rei en Portugal*, por ventura para celebrar a chegada de Philippe III; foi impressa em 1621. Pu-

blicou em 1638 a *Primeira e segunda parte de Duarte, Pacheco;* em 1667, vinte dois annos depois da sua morte, imprimiu-se a *Vitoria del Amor*, e *No ay plazo que no llegue, ni deuda que no se pague*. D'elle se conservaram *Amar por força, El juramento ante Dios, El hijo de las batalhas, El mayor trance de amor, El soldado reboltoso*, e *El Valiente negro de Flandres.* ' Segundo os dados conservados por Barbosa Machado, o alferes Jacintho Cordeiro morreu a 28 de Fevereiro de 1645. Em uma collecção hespanhola, encontramos uma comedia avulsa de Jacintho Cordeiro, intitulada *Lo que es privar*, que foi representada em Madrid pelo celebre actor Thomaz Fernandez. O entrecho d'ella é pouco mais ou menos o seguinte: Leonardo e Clarindo são dois primos, o primeiro pobre e o segundo muito rico; estavam jogando as armas, quando entrou o pae de Clarindo o velho Tiberio, que vendo recuar seu filho, se envergonha e expulsa de casa o desventurado Leonardo, que vae pelo mundo com o seu creado Frison. Depois de terem corrido varios desenganos dos amigos chegaram a um bosque e ali se sentaram a queixar-se; n'isto apparece uma dama chamada Finea, que anda á caça, e ouvindo aquelles queixumes, fingiu que estava a dormir com uma cadeia de ouro na mão. Logo que a viu Frison, quiz roubal-a, mas Leonardo não consentiu. Finea desperta immediatamente, toma um grande amor por Leonardo, e dá-lhe uma carta para que se apresente ao Rei que a galanteia, para que o proteja. Quando Leonardo ía para a côrte, passava-se

lá o seguinte: o Rei de França estava confidenciando com o Marquez de Leonelo, contando-lhe a sua paixão por Finea; na occasião em que entrava o Conde Godofre, pae da donzella, caíu da mão do rei o retrato da amante; o Conde sáe desesperado ao descubrir os amores de sua filha. N'esta estupefacção do Rei, entra Leonardo e entrega-lhe a carta de Finea. Immediatamente lhe confia o rei todos os seus negocios e o faz secretario e confidente, d'onde resultam duas grandes collisões, a primeira é o odio do Marquez Leonelo, e a segunda o ser mandado pelo rei levar as cartas a Finea, amando-a elle com mais fogo. O Rei vem a descubrir o amor de Leonardo, e por intrigas do Marquez, é mettido em uma prisão. N'este ponto, Clarindo alcançára grande nome na guerra, é recebido na côrte do Rei, que o encarrega de ir á prisão matar Leonardo. Logo que o vê, conhecem-se e abraçam-se como antigos amigos. O rei reconhece a infamia do marquez Leonelo, perdôa ao seu rival, e consente no casamento d'elle com Finea celebrando-se as bodas no mesmo dia em que casava com a princeza de Inglaterra. N'esta comedia ha uma scena em que se canta um romance de Inez de Castro, que começa:

Mirando está el Rey D. Pedro
entre enojado y cruel
las yervas tintas de sangue
que esmaltó su bella Inez:
— Ay queridas prendas, dize,
halladas no por mi bien,
ya por mi mal dezir puedo
si en tal estado os halle.

No goze yo la corona
ni de cetro portuguez,
si en vengança de tu muerte
no fuere Pedro cruel.

Este romance pertence ao seculo XVII; foi talvez recolhido da tradição popular, por isso que se cantava nas trovas da borda do rio em Coimbra. Nas comedias do theatro hespanhol fala-se com frequencia da paixão violenta dos portuguezes. Lope de Vega, na *Dorothea*, diz que tem alma de portuguez. Na Comedia de Jacintho Cordeiro *Le que es privar*, quando Finea ouve cantar o romance de Dona Inez de Castro, diz:

FINEA: Notable amante fué Pedro,
MIRONA: Fue, señora, Portuguez,
mucho quieren quando quieren.

No theatro hespanhol o portuguez Jacintho Cordeiro mereceu um logar distincto entre os discipulos de Lope de Vega; de todas as suas comedias a que mais agradou ao publico madrileno foi a *Vitoria del Amor*. A par de Luiz de Belmonte, Ticknor cita: «Jacintho Cordeiro, cuja *Vitoria por el amor*, disfructou por largo tempo o favor do publico.» (1) Antes de se distinguir tanto pelo seu auto nacional do *Fidalgo Aprendiz*, Dom Francisco Manoel de Mello escreveu tambem as seguintes comedias em hespanhol: *Laberynto de Amor*, *Los secretos bien guardados*, *De burlas*

(1) *Historia* de la Litter. españ. Ep. II, cap. XXI, p. 170.

hace amor veras, e *El Domine Lucas*. Com este titulo existem mais duas Comedias, uma de Lope de Vega, e outra de D. Josè de Cañizares. No seculo XVII o theatro hespanhol foi invadido pelos escriptores portuguezes. Na *Historia da Litteratura hespanhola*, de Ticknor, abundam os factos: «O portuguez D. João de Mattos Fragoso, que viveu em Madrid, no mesmo tempo que La Hoz e Diamante, gosou como elles de grande reputação, apesar de que adoece com frequencia do mau gosto da sua época. Não imprimiu mais do que um tomo das suas Comedias, de modo que temos de buscal-as, já soltas, já em collecções formadas com outro objecto. As mais conhecidas são *El yerro del entendido*, fundada na novella *El Curioso impertinente*, de Cervantes; *La dicha por el desprecio*, fabula dramatica bem disposta; e *El sabio en su retiro y villano en su rincon*, que passa pela melhor de quantas escreveu.

«A sua comedia *El Redentor Cautivo*, em cuja composição o ajudou Sebastian de Villavicioso, poeta mui conhecido d'aquelle tempo, é sob outro aspecto mais divertida e agradavel. Diz-se que o argumento é um facto authentico, e em verdade o ternissimo incidente em que está fundada era um successo mui commum durante a larga e sangrenta lucta contra os christãos hespanhoes, e os mouros de Africa, tristes reliquias do odio encarniçado de dez seculos. Uma partida de Mouros berberiscos desembarca nas costas de Hespanha e depois de roubar os logares circumvisinhos, arrebata e leva com pressa uma dama hespanhola; o seu

amante desesperado a segue, e o drama refere as suas aventuras, até que, por ultimo um e outro são achados, e alcançam sua liberdade. A par d'esta fabula triste e melancholica marcha um enredo e intriga subalterna que dá o titulo ao drama, e caracterisa o estado do theatro e as exigencias do publico, ou melhor, do clero; descobre-se quo em poder dos infieis ha uma grande estatua de bronze do Salvador; os captivos christãos offerecem immediatamente uma grande quantidade de dinheiro recebida para seu proprio resgate, e por ultimo os mouros consentem em entregal-a com a condição que se lhes pagará o seu pezo a ouro; ao realisar a operação e posta em uma balança o equivalente das trinta peças de prata, preço pago pela pessoa do Salvador, esta pequena quantia pezou mais do que a estatua macissa de bronze, sobrando portanto mais do que sufficiente para dar a liberdade a todos os captivos, que ao offerecer o preço de seus respectivos resgastes, haviam na realidade offerecido suas vidas e pessoas. A Comedia, que acaba com este surprehendente prodigio, como as de Diamante, é em varios metros, e os versos tem em geral facilidade e doçura.» (1) Em uma nota, Ticknor considera a comedia *El Rendentor cautivo*, de Mattos Fragoso, como imitada da comedia de D. Agustin Moreto *El azote de su patria*. Na collecção das Comedias escolhidas, existem vinte e cinco comedias de Mattos Fragoso; este poeta viajou pela

(1) *Historia de la Litter. espanñola*, t. III, p. 96.

Italia, e a sua comedia *Pocos bastan si son buenos* foi representada em Napoles diante do vice-rei. (1)

Assim se deprehende dos ultimos versos, com que a comedia termina, fazendo uma allocução ao Vice-Rei de Napoles:

La Armada, aviendo tormentas
çozobrado viente dias,
sin poder hazer viage,
de nuestro exercito á vista,
en mar alta se vió luego
tan totalmente perdida,
que a Talon la mitad d'ella
llegó con tragicas noticias.
Con que aqui, Augusto Senado,
aquesta Comedia escrita
por quien presente al successo
vió obrar tantas biçarrias, etc.

O nome de Manoel Freire de Andrada tambem figura na vasta Collecção do theatro hespanhol; era natural de Alhandra, villa do Patriarchado de Lisboa; assistiu na côrte de Madrid e morreu em 1680; Barbosa Machado cita como celebre a comedia *Vêrse y tenerse por muertos*, impressa em 1670.

O entrecho d'esta comedia é complicadissimo; Dom Henrique de Moncada ama D. Isabel de Cardona, mas é apanhado nos jardins da amante e os criados espancam-no e deixam-no por morto. D. Isabel sabe d'esta desgraça na occasião em que ía embarcar com seu pae, que saía de Barcellona para ser vice-rei de Malhorca.

(1) *Idem*, ib. not. 22. — Vid. Barbosa, *Bibl. Lusit.*, t. II, p. 695-697.

Dá-se aqui um naufragio, do qual sómente D. Isabel escapa vindo ter á praia sobre uma caixa. Logo que se viu em terra, abriu a caixa e encontrou dentro d'ella roupas de homem, disfarça-se e vae dar ao palacio do velho Duque de Guisa offerecendo-se para criado, e dando-se por Irlandez. Madama Margarida filha do Duque enamora-se do creado irlandez; no entanto complicam-se os amores com o apparecimento do Carlos Marquez de la Vibera, que se serve do creado para levar cartas á Duqueza, que as toma como escriptas pela disfarçada D. Isabel. Apparece tambem D. Henrique de Moncada, que não suspeita da existencia de Isabel, e apesar da sua tristeza apaixona-se por Madama Margarida, até que a final se desembrulha toda esta meada; D. Isabel dá-se a conhecer a Henrique de Moncada, e assim se justifica a innocencia de Madama Margarida. Supprimimos a complicação das parodias dos creados que dão sempre ás comedias d'este periodo com uma acção dupla. A comedia *Vêrse y tenerse por muertos* foi representada, como se deprehende d'este final, declamado por todos os actores:

> Y aqui, discreto auditorio
> a vuestras plantas rendido,
> *el poeta mas moderno*
> de limosna os pide un victor.

Barbosa Machado quando citou esta Comedia, não se referiu a nenhuma edição avulsa; foi publicada na

Parte treinta y quatro de Comedias, (1) impressa em 1670; n'este volume vem Manoel Freire de Andrade em companhia de D. Gil Enriquez, D. Joseph e D. Diego de Figueiroa, D. Agustin Moreto, João de Mattos Fragoso, D. Juan de Zavaleta, Doctor Mira de Mesina, e um Engenho de Madrid; das doze comedias que se contém n'esta *Parte treinta y quatro*, diz uma licença: «y aviendolas visto *representadas* en esta Corte com aprobacion de sus censores, y leidolas de nuevo con toda atencion y cuydado, no hallò mi corto juizio inconveniente para que no se inspriman. Salvo mejor parecer, Madrid, y Junio, 1 de 1669 años. — Don Juan de Zavaleta.» Pela quadra final da comedia *Verse y tenerse por muertos*, se conhece que Manoel Freire de Andrade ainda não tinha escripto mais, porque se dá como o poeta mais moderno.

Depois da restauração de Portugal, a comedia da eschola hespanhola serviu para celebrar a independencia; Manoel de Araujo de Castro, natural de Monção, escreve *La mayor hazaña de Portugal*, impressa em 1645; Barbosa Machado diz que é: «Comedia, de que é argumento a restauração d'esta monarchia em 1640.» (2) Muitos dos militares que batalharam nas guerras da independencia cultivaram a litteratura dramatica, como Dom Francisco Manoel de Mello, Jacintho Cordeiro e Pero Salgado.

(1) De pag. 170 a 212.
(2) *Bibl. Lus.*, t. III, p. 182.

Como todos estes poetas dramaticos portuguezes do seculo XVII, Pedro Salgado, militou nas guerras da fronteira, contra Castella, cujo dominio havia sido banido em 1640; Dom Francisco Manoel de Mello e Jacintho Cordeiro tambem, como elle, aí militaram, e é provavel que se conhecessem. Pedro Salgado era natural da Villa de Peniche, do Patriarchado de Lisboa, e é de suppôr quo teria nascido talvez antes de 1620, por isso que em 1644 e 1645, seguia as armas portuguezas que combatiam no Alemtejo contra a invasão castelhana. Elle se achou em Elvas, na occasião, em que o general hespanhol Marquez de Terracusa tentou entrar na cidade, e tomar o forte de Santa Luzia, sendo aí rechaçado, e quasi derrotado, tendo de retirar-se vergonhosamente.

Pedro Salgado ía escrevendo os successos da guerra em dialogos graciosos, a que dava a fórma dramatica, do mesmo modo que Simão Machado fazia ao *Cêrco de Diu;* como Simão Machado, Pedro Salgado escrevia a maior parte d'estes seus dialogos ou comedias politicas em hespanhol; elle representa ainda a eschola nacional de Gil Vicente, mas quasi inteiramente desnaturada pela influencia absoluta do theatro hespanhol.

Ainda em 1663, quando veiu o general Schomberg ajudar a defeza de Portugal, Pedro Salgado achou-se tambem na Campanha do Alemtejo, e assistiu á restauração da cidade de Evora. Sobre esta segunda phase da vida de Pedro Salgado, escreveu uma *comedia,*

que intitulou *politica*, mas aonde não verbera a imperícia e ciume dos generaes da fidalguia portugueza que procuravam compromettér o destemido Schomberg. Em 1663, ainda era conhecido pelo seu primeiro dialogo gracioso de 1645, a que o vulgo chamava o *Dialogo gracioso de Terracuça;* o povo estava ávido de saber noticias da guerra, e seria esta principalmente a causa da popularidade de Pedro Salgado; como *soldado*, e de humilde extracção, a sua graça ou *jocosidade era sem violencia*, e bem comprehendida pelo vulgo. Tempo antes Dom João IV mandou prohibir em Evora o lêr-se as outavas escriptas a proposito da guerra por André Rodrigues de Mattos. Esta circumstancia talvez explique a falta de intenção politica nos dialogos e comedias de Pedro Salgado, aonde abundam as referencias historicas. Pedro Salgado é auctor *de muitos outros tratados em abonação do Reyno de Portugal;* naturalmente eram relações de milagres e satyras em verso, que andavam então na voga, distinguindo-se sobre todos estes poetas revolucionarios Francisco Lopes livreiro, que acompanhou as guerras da independencia com as suas *Sylvas* e *Romances*.

Pedro Salgado escreveu uma *Comedia moral e jocosa*, fórma hybrida imposta pela censura ecclesiastica. Pela data da impressão dos seus escriptos se vê, que foram os successos da guerra da fronteira que acordaram a sua musa. Eis a ordem das suas composições:

Dialogo gracioso, dividido em tres actos, que con-

têm a entrada que o Marquez de Terracusa, General de Castella fez na Campanha da Cidade d'Elvas, tratando de a conquistar e o forte chamado de Santa Lusia, junto á dita cidade, e a retirada que fez até Badajoz com perda de muita gente sua e de reputação. Composto por Pero Salgado, *natural da Villa de Peniche, que se achou na occasião.* — Lisboa, 1645.

N'este mesmo anno publicou o:

Theatro do Mundo. Comedia moral e jocosa. Em Lisboa. Publicando em 1646, o:

Hospital do Mundo, segunda parte do *Theatro* d'elle. Dialogo moral e jocoso.

Quando depois de 1663 publicou a sua ultima comedia politica, Pedro Salgado abona-se como auctor de muitos outros *tratados*. Cumpre notar que no seculo XVII a palavra *tratado* designa Auto ou comedia em verso, como vêmos pelo *Tratado da Paixão*, do Padre Moraes; por tanto Pedro Salgado referia-se ao *Theatro do Mundo*, e ao *Hospital do Mundo*, que pela intenção moral mereciam o nome de *tratados*. O seu ultimo trabalho foi:

A mayor gloria de Portugal, e a affronta mayor de Castella. Comedia Politica, que contem a verdade de tudo o que seccedeu na campanha do Alemtejo este presente anno de 1663, e a gloriosa Restauração da Cidade de Evora, com muitas particularidades dignas de memoria; composta por Pero Salgado, *Autor do Dialogo de Terracuça e de muitos outros tratados, que andam impressos em abonação do Reyno de Portugal.*

O talento de Pedro Salgado não attingiu o seu natural desenvolvimento pela pressão da censura, e pela exagerada admiração do theatro hespanhol; apesar de tudo, a eschola de Gil Vicente tinha uma tendencia nacional tão pronunciada, que ainda no seculo XVII foi o theatro a principal fórma litteraria que trabalhou para a nossa independencia politica.

Em Santarem tambem floresceu a eschola hespanhola; Francisco Lopes Pestana aí escreveu: *Historia de Nossa Senhora da Gloria*, Comedia portugueza, e *Dois dialogos, em que são interlocutores Portuguezes e Castelhanos, onde se reprehendem com graciosidade algumas acções executadas por aquelle tempo em a Provincia do Alemtejo.* Morreu em Santarem em 1672. De Christovam Ferreira, ficou manuscripta a comedia intitulada *Acclamacion del rei D. João IV.*

Em Portugal tambem as damas cultivaram a scena. Feyjó no *Theatro critico*, cita com louvor Dona Bernarda Ferreira de Lacerda: «señora portugueza, hija de don Ignacio Ferreyra, Caballero del Abito de Santiago, sobre entender e hablar con facilidad varios lenguas, supo la Poesia, la Rhetorica, la Philosophia e las Mathematicas.

«Deixó varios escriptos poeticos, y nuestro famoso Lope de Vega hizo tanto aprecio de el extraordinario merito de esta Señora, que le dedicò su Elegia, intitulada *Phylis.*» (1) Agostinho Rebello na *Discripção*

(1) Op. cit., tom. I, dialog. 16, p. 379.

do Porto completa esta biographia: «Na arte de debuxo e miniatura, ninguem houve que a igualasse. Aos 18 annos de edade compôz o primeiro tomo da *Hespanha Libertada*, e o segundo aos vinte e quatro.» «Foi singular... ate na Musica, tocando com a maior perfeição muitos instrumentos harmonicos.» — «Filippe III de Castella, respeitando n'ella certas raras qualidades a preferiu a tantos homens sabios de que abundava o seu seculo, elegendo-a mestra do seus filhos Dom Carlos e Dom Fernando. Este alto e honorifico emprego, ella (ignora-se a rasão) o regeitou. Nasceu em 1595 de paes illustrissimos quaes foram Ignacio Ferreira Leitão, cavalleiro professo na ordem de Sam Thiago, e Chanceller mór do Reino e de sua mulher Dona Paula de Sá Pereira. Morreu no primeiro de Outubro de 1644.» Merece tambem uma menção especial como escriptora dramatica; escreveu duas comedias em hespanhol, *Casador del Cielo,* e *Comedia de S. Eustachio,* das quaes fala o padre Antonio de Reis no *Enthusiasmus Poeticus*, n.º 275.

Dona Brites de Sousa e Mello escreve *La vida de Santa Helena y invencion de la Cruz*, e *Yerros emendados y alma arrepentida.* Caetano de Sousa Brandão, de Vianna, escreve *El Rei Philosopho fingido, Como se adquire el honor, Ay amor onde ay agravio*, e *Amante haze amor.* (1)

Dona Angela de Azevedo, natural de Lisboa, es-

(1) *Id.*, ib., t. IV, p. 85.

creveu as seguintes comedias *La Margarita del Tajo ue dió nome a Santaren, El muerto dissimulado, Dicha y desdicha del juego, y devocion de la Virgem.* Dona Angela era filha de João de Azevedo Pereira e de Dona Isabel de Oliveira, sua segunda mulher; era muito estimada da mulher de Philippe IV, Dona Isabel de Bourbon. (1)

Dona Isabel Senhorinha da Silva escreve as *Comedias de Santa Iria, Estrella errante, Noutes de Sol*, e *Obras de Misericordia.*

Estevam Nunes de Barros, natural de Santarem, escreve *Los Apostoles de Christo, S. Simon y S. Judas, La Virtud vence el poder*, e *El honor vence el poder.* Nasceu em Santarem a 1 de Janeiro de 1638, e morreu a 7 de Outubro de 1695. (2)

Manoel Botelho de Oliveira, poeta dramatico, nasceu na Bahia em 1636; estudou leis na Universidade de Coimbra; morreu na sua patria em 1711; seis annos antes da sua morte publicou um livro de poesias em Lisboa, *Musica de Parnasso*, aonde se encontram duas comedias, em um supplemento intitulado *Descante comico.* A primeira, *Hay amigo para amigo*, foi publicada anonyma na vasta Collecção do theatro hespanhol; a segunda intitula-se *Amor, engaños y zelos;* o seu talento dramatico, como diz Wolf, era nullo; o exagerado lyrismo debalde vela a incapacidade de saber con-

(1) *Id.*, ib., t. I, p. 175.
(2) *Id.*, ib., t. I, p. 788.

duzir a acção; o muito que Botelho de Oliveira conseguiu com faculdades tão negativas é devido á imitação do theatro hespanhol.

Da eschola hespanhola de Lope de Vega e Calderon, são os entremezes escriptos por Thomé de Tavora de Abreu, que se intitulam: *Yo nada*, *El sueño de Mengo*, *La horcada fingida*, *La cena del Huesped*, *El sancristano afeitado por la hija del Alcad;* escreveu tambem quatro bayles, que pertencem ao novo genero dramatico a Opera. O clero hespanhol desenvolveu com o seu dilletantismo o theatro do seculo XVII; os principaes escriptores dramaticos, como Lope de Vega, Calderon ou Tirso de Molina, pertenciam á ordem ecclesiastica. Em Portugal seguiu-se tambem esta influencia. O Padre Antonio de Almeida, natural do Porto escreveu *La humana sarça abrasada, el gran Martyr Sam Lourenço*, que Barbosa diz ser comedia, publicada em Coimbra em 1656. (1) Frei Caetano de Santo Antonio, franciscano do Convento de Alemquer, escreveu *El Rosicler de la Aurora, y admiracion de los montes*, no dizer de Barbosa: «Comedia representada em Leiria, no anno de 1619 com grande applauso dos expectadores.» (2) Frei Caetano nasceu em Santarem a 13 de Junho de 1683, sendo seu pae Vicente Luiz Cordeiro e Isabel Ribeiro Cardosa. Frei Antonio da Santa Escholastica tambem escreveu uma comedia

(1) *Bibl. Lus.*, t. I, p. 197.
(2) *Id.*, t. IV, p. 27, e t. I, p. 227.

hespanhola *Le que pueden las estrellas;* era natural de Lisboa, e filho de João Pinheiro de Mattos e de Dona Escholastica de Freitas; professou no Mosteiro de Belém, a 28 de Março de 1684. (1) As Comedias do Padre Antonio Fernandes de Barros foram representadas no theatro de Lisboa, d'onde era natural e aonde exerceu a profissão de mestre de grammatica. Deixou manuscriptas: «Varias *Comedias*, que representaram no theatro com grande applauso dos espectadores, os *comediantes castelhanos.*» (2) Este padre morreu muito velho a 15 de Março de 1680. Outro lisbonense, Frei Antonio de Sam Guilherme, escreveu a comedia *La Fineza Coronada*, que ficou manuscripta; professou no convento de Santo Agostinho a 10 de Fevereiro de 1696. (3)

Dom Francisco de Athayde Sotomayor, natural de Faro, tambem cultivou o theatro hespanhol; Barbosa o considera «como plausivel pela poesia comica, compondo diversas comedias, que mereceram geral estimação de todos os espectadores, sendo a mais discreta *Desvios no son desprecios.*» (4) Antonio de Almeida, imprimiu em Lisboa em 1645 as suas comedias *La desgracia mas felice*, e *El hermano fingido.* O medico Braz Luiz de Abreu, natural de Leiria, aonde nasceu a 3 de Fevereiro de 1692, escreveu *Aguilas hijas del*

(1) *Id.*, ib., t. I, p. 260.
(2) *Id.*, ib., t. I, p. 270.
(3) *Id.*, ib., t. I, p. 297.
(4) *Id.*, ib., t. II, p. 113.

Sol, que buelan sobre la Luna, representacion comica, tragica, triumphal, etc. (1)

Pertence a esta numerosa pleiada do seculo XVII, Antonio Bento Figueira, natural de Setubal; escreveu muitas comedias, distinguindo-se entre ellas «*La Corona por justicia*, que se representou com grande applauso em o palacio do Senhor Dom Miguel, filho do serenissimo rei Dom Pedro II.» (2) Era filho do Capitão Filippe Figueira, e de Dona Maria Vidal de Carvalho, tendo nascido em Setubal a 21 de Outubro de 1681, aonde morreu a 5 de Julho de 1713.

Em 1658 publicou Manoel Coelho de Carvalho uma comedia hespanhola sobre o martyrio de S. João Baptista, intitulada *La Verdad punida y la lisonja premiada;* Carvalho era natural do Porto, e Executor do Almoxarifado em Viseu.

Barbosa Machado ennumera muitos outros poetas dramaticos que durante o seculo XVII imitaram o theatro hespanhol, segundo os preceitos da *Arte Nova de fazer Comedias*. Agora resta-nos falar de alguns dramaturgos hespanhoes que trataram assumptos da historia de Portugal. Damos o primeiro logar a Mestre Gabriel mais conhecido pelo nome de Tirso de Molina; escreveu uma comedia sobre a morte de Dom Pedro, Duque de Coimbra em Alfarrobeira, intitulada *El vergonzoso en palacio*, representada desde 1624 nos thea-

(1) *Id.*, ib., t. I, p. 547.
(2) *Id.*, ib., t. IV, p. 26.

tros de Italia e de Hespanha. Eis o seu elenco, que extractamos de Ticknor: «Não é, propriamente falando, historica, ainda que o seu argumento versa em parte sobre a vida e feitos de Dom Pedro. Duque de Coimbra, que depois de ter sido em 1459 regente do reino de Portugal, foi por ultimo deposto, convencido etc. Tirso representa-o retirado pela aspereza de uns montes, disfarçado em pastor e occupando-se da educação de um filho que ignora absolutamente sua condição e classe; este filho, chamado Mireno, é o protogonista do drama; cheio de sentimentos nobres e dotado de uma intelligencia superior á dos rusticos que o rodeam, chega quasi a suspeitar sua illustre stirpe e animado d'esta ideia foge do retiro e encaminha-se para a côrte resolvido a correr fortuna; a casualidade o favorece; entra ao serviço do ministro favorito e ganha a affeição de sua filha, tão resoluta e determinada, como elle é acanhado e vergonhoso pela ignorancia em que tem vivido. Ali se descobre sua origem e nascimento e a comedia tem assim um desfecho feliz.» (1)

Lope de Vega tambem tratou a historia do nosso rei Dom João II na comedia intitulada *El Principe Perfecto*. Não nos sendo possivel examinal-a, transcrevemos aqui a analyse de Ticknor: «quando manejava argumentos modernos e especialmente nacionaes, soía ser mais feliz e muitas vezes imponente e robusto. N'este genero póde citar-se como modêlo caracteristi-

(1) *Historia de la Litt. españ.* Epoca II, cap. 21, p. 459.

co, ainda que não das mais afortunadas em seu exito, *El Principe Perfecto*, em que Lope tratou de representar com as mais bellas qualidades desenhando o caracter de Dom João II, filho de Affonso V, e contemporaneo dos reis Catholicos... Representa na Comedia a Dom João batendo-se heroicamente na desgraçada batalha de Toro, e restituindo voluntariamente o throno a seu pae, que havia abdicado em seu favor e reclamara depois o poder supremo. Porém, de todas as prendas em que Lope funda a perfeição do seu heroe, são exclusivamente o valor pessoal e o cumprimento estricto dos seus deveres; demonstra o primeiro, matando pela sua mão e em defeza propria a um homem, e sahindo a correr touros em circumstancias mui perigosas. Da segunda, isto é do seu amor pela justiça, se alegam na comedia multiplicados exemplos, e entre outros, sua decidida protecção a Colombo, depois que o illustre navegante voltou da sua primeira viagem, apesar de que as suas immortaes descubertas redundavam em honra e beneficio de um paiz rival, reconhecendo o erro que commettera em não acceitar as offertas do habil genovez. Porém d'estes exemplos de estricta justiça, o mais notavel se refere á historia pessoal e privada do personagem principal, e fórma o argumento do drama. O caso é o seguinte:

«Dom João de Sosa, favorito do monarcha, passa por vezes a Hespanha, encarregado de negociações diplomaticas importantes, e en quanto reside n'aquelle paiz vive em casa de um parente seu, cuja filha, cha-

mada Leonor, namora. Porém cada vez que Dom João volta á patria, esquece-se da amada e a abandona na sua dôr; por fim chega ella com seu pae a Lisboa, acompanhando a princeza Dona Isabel que vem casar com o filho do rei, e o mau cavalleiro ousa até negar a sua obrigação em presença de Leonor. A amante desesperada apresenta-se ao rei e lhe pinta a sua situação.... O desenlace natural é o casamento dos amantes, feito por ordem do rei e como acto insigne justiça.

«Colombo figura, como vimos, n'esta comedia; ainda que apresentado com pouca habilidade, a dignidade das suas pretenções apparece no seu verdadeiro ponto de vista.» (1) Em outro logar da sua Historia, Ticknor considera este typo de Dom João de Sosa como personificação de Dom João Manoel afamado poeta da côrte de Dom João II, cujas trovas se acham no *Cancioneiro geral*, de Garcia de Resende.

Um dos mais possantes discipulos de Lope de Vega, Luiz Velez de Guevara escreveu sobre os tragicos amores de Inez de Castro, a sua tragedia *Reinar despues de morir;* o grande Calderon de la Barca, escreve sobre o cativeiro do Infante Santo o seu *Principe Constante*, e João Perez de Montalvão, escreve sôbre o assumpto nacional hieratico de Santo Antonio a sua comedia *El Divino Portuguez*. Os creadores da come-

(1) *Historia de la Litt. españ.* Epoca II, cap. XVI, p. 334, t. II.

dia de Capa e Espada estavam-nos ensinando o caminho, e insensivelmente dominando.

Os amores de Inez de Castro occuparam todas as litteraturas da Europa; logo depois da tragedia de Ferreira, o theatro hespanhol apoderou-se d'ella; no theatro portuguez no seculo XVIII foi esse o assumpto pór onde os poetas quizeram restituir á scena o primitivo caracter nacional. Temos a *Castro* de Nicolau Luiz, de Manoel de Figueiredo, de Silvestre Silverio da Silveira e Silva, de Domingos dos Reis Quita, de João Baptista Gomes, de Joaquim José Sabino, e de Sebastião Xavier Botelho. Nenhum d'estes escriptores foi mais longe do que Ferreira. Falando das creações litterarias da Europa no seculo XIV, Victor Le Clerc põe-nos a par de todos os povos com a lenda de Inez de Castro. No seculo XVII o theatro hespanhol tambem veiu enriquecer com a sua immensa seiva de vida este assumpto quasi esgotado. A comedia famosa de Dom Luiz Velez de Guevara é de todas as que se tem escripto o que ha de melhor; elle comprehendeu perfeitamente o espirito legendar da catastrophe, e mais do que ninguem coloriu a paixão com uma pronunciada graça cavalheiresca, e com uma intuição da historia, que o faz achar recursos e situações novas. A historia pinta-nos Dom Pedro amigo de musica; abre a primeima scena com o namorado vestindo-se para uma jornada, e os musicos cantando, dizem esta cantiga, que anda hoje nas collecções hespanholas:

Pastores de Mançanares
yo me muero por Ines,
cortesana en el asseo,
Labradora en guardar fé.

N'isto chega Brito, creado do principe que lhe traz novas de Inez de Castro; Dom Pedro pergunta-lhe por seus filhos Dom Affonso e Dom Diniz; Inez estava com receio da chegada da Infanta de Navara Dona Branca, chamada a Portugal para desposar o principe. Chega immediatamente seu pae Dom Affonso IV, que lhe vem dar parte da chegada da noiva com quem tratara o casamento do principe. Dom Pedro pede para falar a sós com D. Branca, e confessa-lhe que está casado com Inez de Castro. A Infanta de Navarra lamenta este desaire, reconcentra o odio pela sua rival e procura vingar-se. No entanto Inez de Castro entretinha-se com a sua aía Violante caçando em volta do parque, á espera de Dom Pedro. Em quanto a namorada espera, a aia canta-lhe um velho solao:

Minha saudade
Caro senhor meu,
A quem direi eu
Tamanha verdade.
De noite e de dia
Saudade minha
Quando vos veria.

Inez adormece, e sonha que um leão coroado lhe arrebatava os filhos e a matava. Accorda; D. Pedro estava ao pé d'ella, e a consola, fortalecendo-lhe as suas

esperanças; vêm os filhinhos. Apparece a aia a avisar que viu de longe assomar el-rei D. Affonso, D. Branca de Navarra, Alvaro Gonçalo e Egas Coelho. O rei fica maravilhado com a formosura de Inez, e perde toda a malevolencia que sentia para ella. Dona Branca combina com os ministros a morte da sua rival. Aqui termina a primeira jornada. Na segunda apparece a Infanta de Navarra falando com a sua criada Elvira dos ciumes por Inez; Dom Affonso vem ao encontro d'ella, e a Infanta accusa-lhe Dom Pedro como casado; o rei chama Alvaro Gonçalo e Egas Coelho, manda chamar o filho e dá ordem para que o levem preso para Santarem. O principe manda uma carta a D. Inez pelo seu criado Brito. Em volta do parque de Inez, anda a caçar a Infanta D. Branca com os dois ministros traidores; encontra a rival e diz-lhe que anda á caça de uma garça, alludindo a Inez, que se chamava *Collo de Garça;* Inez responde-lhe que a *garça é branca.* Apparece tambem o rei inconsolavel com a paixão do principe, os ministros irritam-no contra Inez a quem ordena que deixe seu filho; ella declara-lhe que é casada. Affonso responde-lhe — agora te condemnaste. O principe solto da prisão de Santarem vem matar saudades dos seus amores, e ao saber da ordem de seu pae, jura a Inez uma constancia inabalavel. — A terceira Jornada começa com o arruido de uma caçada; eram o Principe e Brito que chegavam aos arredores de Coimbra; Inez e sua aia *Violanta* estavam sentadas ao balcão lavrando; a ama can-

tava, mas Inez assustada com o aleli, interrompe-a. N'este ponto Guevara dá a conhecer que lhe não eram extranhas as trovas de Garcia de Resende á morte de Inez de Castro (1) porque as imita e faz centão de alguns versos:

INEZ: *Por los campos de Mondego*
Cavalleros vi assomar,
y segun he reparado
se van acercando a cà.
Armada gente les sigue
valgame Dios, que será?
à quien iran a préndér etc.

Era o Rei que chegava, juntamente com Alvaro Gonçalo e Egas Coelho; Dom Affonso ordena que Inez desça o balcão e lhe venha falar. Inez responde que descer para falar ao rei não é baixar é subir. O monarcha está resolvido a matal-a; apparecem os filhos do principe; o rei vacila entre a piedade e a politica. Depois entrega-a aos dois ministros e leva-lhe os filhos. A morte não se passa em scena. No entanto chega Dom Pedro a Coimbra; entra na quinta aonde vivia Inez; chama, e não lhe respondem; a final sáem o Condestavel e Nuno de Almeida, vestidos de luto, e dão parte ao principe da morte de seu pae, el-rei Affonso IV. O principe chama Inez, manda Nuno darlhe parte da sua chegada, e este lhe declara que Alvaro Gonçalo e Egas Coelho fugiram para Castella de-

(1) *Floresta de Romances*, p. 3.

pois de a terem assassinado. Este golpe é-lhe descarregado quando o Principe dizia ser chegado o dia em que poderá publicar o seu casamento. Com um raro senso artistico, Guevara prepara os presentimentos do principe, com este fragmento de um romance popular, que se canta vagamente:

Dondo vas el Caballero,
donde vás triste de ti,
que la tu querida esposa
muerta es, que yo la vi!
Las señas que ella tenia
bien te las sembre dezir,
su garganta es de alabastro
y sus manos de marfil.

Este romance encontra-se na versão portugueza da Foz do *Bernal francez*, aonde se encontram estes versos:

A tua amada, senhor
E' morta, que eu bem a vi;
Os sinaes que ella levava
Eu te los direi aqui:
Levava saia de gala,
Roupinha de cramesi,
Gargantilha colorada,
Pois o ella o quiz assim. (1)

O romance hespanhol, intitula-se *El Palmero.* (2) A versão insulana, mais antiga, resa assim:

(1) *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t. III, p. 34, not. p. 184.
(2) Duran, *Romancero general*, n.º 292.

— Onde te vaes, cavalleiro?
Vaes tão furioso em ti.
«Vôu a ver a minha amada
Que ha muito que a não vi.
— Tua dama já é morta,
E' morta, que eu bem a vi,
Sete frades a levavam
N'uma tumba de marfim. (1)

Voltando á exposição da comedia de Guevara, Dom Pedro desfallece quando sabe da morte de Inez de Castro; chegam presos Alvaro Gonçalo e Coelho; Dona Inez apparece morta sobre uma almofada; Dom Pedro corôa a sua amante.

A Comedia famosa *El Principe Constante*, do grande Calderon de La Barca, versa sobre a morte do Infante Santo em Tanger, no cativeiro; esta comedia foi representada em Portugal nos fins do seculo XVIII, mas nunca a aproveitaram. A scena abre com um côro de cativos christãos que estão adoçando o trabalho com cantigas; vem Fenix, princeza, filha do rei de Marrocos, acompanhada das suas aias Rosa e Zara; conta-lhes os seus amores pelo general Muley, mas n'isto vem o rei de Marrocos e entrega a sua filha o retrato de Tarudante, dizendo que a pretendia casar com aquelle principe. De repente acode Muley, que vem dar parte ao monarcha, de que chega uma grande armada de Portuguezes que lhe vêm conquistar Tanger. O rei sáe a ordenar o seu exercito, e n'este ensejo Fenix de-

(1) *Cantos do Archipelago*, p. 203.

clara a Muley que seu pae a quer desposar com Tarudante. Muley enfurece-se ao vêr o retrato, e diz-lhe que ella antes devia morrer do que acceitar esse retrato. Ouvem-se clarins; desembarcam os portuguezes, trazendo á frente o Infante D. Fernando e seu irmão Dom Henrique, seguidos de Dom João Coutinho, Conde de Marialva. Dá-se o primeiro recontro, e apparece o Infante Dom Fernando trazendo cativo o general Muley, a quem dá a liberdade depois que sabe a triste historia de seus amores, e a intenção que tinha de deixar-se matar. Tarudante acode ao Rei de Marrocos com o seu exercito, cérca os portuguezes e dá-se a derrota completa dos christãos. Dom Fernando é feito prisioneiro, mas não se dá a conhecer; infelizmente Dom João Coutinho vae para defendel-o, e chama-lhe seu Infante. O rei de Marrocos, diz então que esse prisioneiro lhe basta, deixa partir o exercito portuguez, e que só soltará o Infante quando lhe restituirem Ceuta.—Na segunda jornada apparece Dom Fernando cativo; Muley protege-o, grato á liberdade que lhe dera, e promette deixal-o fugir, mas o rei vendo-os tão intimos, entrega a Muley a guarda de Dom Fernando. D'este modo tornou-se impossivel a Muley salvar Dom Fernando, que é o primeiro a não querer que elle falte ás ordens do rei. Dom Fernando é bem tratado em quanto está em refens; mas chega seu irmão Dom Henrique, trazendo a noticia que morreu Dom Duarte rei de Portugal, e deixára em seu testamento que Ceuta fosse entregue pelo resgate de

Dom Fernando. O cativo oppõe-se, e é desde este instante que começam todos os seus soffrimentos. Muley tenta por ultimo fazer evadir-se o Infante, mas Dom Fernando não quer matar a honra d'aquelle que tem sido para elle tão piedoso. —Na terceira jornada, Muley intercede por Dom Fernando perante o rei, mas nada consegue; vem o Embaixador Affonso, propôr o resgate do Infante por todo o dinheiro que pedir, ou então que declara guerra. O rei de Marocos só quer Ceuta; parte o Embaixador. Em quanto não chega a armada, os soffrimentos do Infante aggravam-se, de modo que ao chegarem os guerreiros para libertal-o, Dom Fernando está a expirar. Desembarcam os soldados, commandados por Dom Henrique, e a sombra de seu irmão cativo vem annunciar-lhe a victoria. Encarniça-se a lucta; a sombra de Dom Fernando apparece outra vez, allumiando a Dom Henrique e a Dom Affonso, que trazem cativos a Fenix, a Tarudante e Muley. Logo que o rei de Marrocos sabe do aprisionamento de sua filha perde toda a fôrça moral, e propõe o resgate de Fenix. Dom Henrique pensa que o irmão ainda está vivo, e exige a troca d'elle, por todos os seus prisioneiros. Mas Dom Fernando estava morto, e o rei teme que não queiram o cadaver por tão alto preço. Dom Fernando quando estava cheio de feridas foi repellido por Fenix; rogou-lhe uma praga, dizendo que ella valia menos do que um cativo assim maltratado. Quando Fenix é entregue a seu pae, e o ataúde do Infante se baixava pelos muros

da fortaleza, então a princeza agarena se lembra da praga do cativo. Esta tragedia de Calderon, escripta no verso facil da redondilha, entremeado de verso heroico quando os grandes lances o exigem, e de sonetos nos monologos, está repassada de uma côr sombria do mais exaltado catholicismo, e inspirada pelos principios mais absolutos do direito divino. Calderon, na intensidade da crença, tem a força de conservar o interesse e amor pelo cadaver do Infante, como se elle estivesse realmente vivo, porque toda a sua expressão tende a fazer sentir o nada da vida real, e a buscar toda a segurança na eternidade.

Em uma folha volante do theatro do seculo XVIII, impressa em 1794, achamos uma imitação livre da comedia de Calderon, que se intitula o *Heroe Lusitano ou o Principe constante e martyr*, seguindo o mesmo systema de metrificação, e o mesmo numero de actos. Na vasta collecção das comedias de cordel existem muitas outras peças traduzidas de Calderon e de varios poetas da eschola de Lope de Vega.

A este genero que imitamos de Hespanha no seculo XVII, chamava-se Comedias de *Capa e Espada*, porque era este o trajo da classe mais do que media, que figurava de preferencia nos interesses dramaticos. A vinda de Companhias hespanholas a Portugal, ainda no fim do seculo XVI, acha-se noticiada pelo Padre Luiz da Cruz, no prologo das *Tragicæ Comicæque Actiones*; o esquecimento da lingua portugueza depois da usurpação hespanhola, e o grande acolhimento que

os nossos homens de letras encontravam em Madrid, tornaram a comedia hespanhola de *Capa e Espada* a fórma vital do nosso theatro do seculo XVII. (1) Fomos dominados e influenciados por Hespanha, mas as suas vastas Collecções dramaticas honram-se com as Comedias de Antonio Henriques Gomes, João de Mattos Fragoso, Manoel Freire de Andrade, Jacintho Cordeiro, e Dom Francisco Manoel de Mello.

A influencia do theatro hespanhol não se deve considerar como uma causa de decadencia, mas sim de degeneração do nosso theatro nacional; a introducção da Opera italiana e franceza, é que fez com que o theatro caísse em abandono, e esta fórma viesse a parar outra vez nas mãos do povo.

(1) Em 1606 escrevia o Padre Luiz da Cruz: «Et quidem *hisce temporibus*, quoddiid genus hominum, moribus sane perniciosum: *Comœdi* ipsi appellantur.» N'este tempo, na realidade, appareceu um genero de homens bastante perigosos pelos seus costumes: elles mesmos se chamavam Comediantes. Este auctor accrescenta, que depois do desastre de Africa, em 1578, vinham estes comediantes com frequencia da Italia e da Hespanha.

CAPITULO IX

Introducção da Opera em Portugal (1570-1686)

Influencia da Reforma sobre a Musica moderna. — Alliança da Musica e do Drama. — As Pastoraes na Italia. — Em Portugal representa-se uma Ecloga de Sá de Miranda. — A musica nos Autos de Gil Vicente. — Influencia da musica franceza em Portugal no seculo xvi. — Os poetas portuguezes eram geralmente musicos. — Francisco Mendes, Rodrigo Velho e Luiz Victoria amigos de Pedro de Andrade Caminha. — Vinda de Actores hespanhoes e italianos a Portugal depois de 1578. — Naufragio de uma Companhia de actores italianos á saida do Tejo. — A Opera italiana, inventada por Peri e Caccini, é imitada em França e na Hespanha. — Causas porque a Opera só entrou em Portugal no seculo xvii. — As Tragicomedias dos Jesuitas eram acompanhadas por flautas, e terminavam sempre por grandes Córos. — Descripção da Tragicomedia *Sedecias*. — O Padre Frei Luiz da Cruz foi um dos principaes librettistas do seculo xvi. — A côrte musical de Dom João iv. — Dom Francisco Manoel de Mello, antes de 1644, escreve a opera *Juicio de Paris*. — Influencia da Opera-ballet imitada da côrte franceza. — A opera *Ullysséa*, no fim do seculo xvii. — Os *Vilhancicos*. — Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo xvii.

Depois da Reforma a sociedade moderna despiu a cugula monacal de que estava envolvida; a intelligencia e a consciencia secularisaram-se, tirando o monopolio da sciencia á classe sacerdotal, libertando-a da entristeza dos claustros, abrindo-lhe as Universidades; a Arte desprendeu-se da forçada inspiração religiosa e tornou-se profana. A Renascença das litteraturas classicas da antiguidade imprimiu no genio creador esta tendencía, que se manifesta na mais absoluta espontaneidade de creação na Musica; os poetas e os eruditos

imitavam os exemplares gregos e romanos, os compositores *inventaram*, não tinham a quem seguir. Quando a theocracia conseguiu pela prepotencia augural imprimir uma unidade de crença nos povos da Europa, criou-se uma expressão universal—o canto gregoriano. Depois de formada a burguezia, immediatamente as litteraturas modernas se enriqueceram com a renascença das fórmas dramaticas: a Musica, para saír da egreja e tornar-se tambem burgueza e social, ligou-se instinctivamente ao theatro. Foi no seculo XVI que se deu a aliança da Musica e do Drama, d'onde saíu a Opera moderna; esta revolução da arte reflectiu-se em Portugal, que n'este tempo caminhava na vanguarda da civilisação. Em Italia começou-se a introduzir a musica theatral nas *Pastoraes* de Beccari, de Lollio, de Argenti e de Emilio Cavalliere. Os Autos de Gil Vicente terminavam sempre com córos e bailados, imitados dos *Mysterios* francezes.

No *Auto dos Reis Magos*, apparecem os tres reis cantando um *vilancete:* «E *cantando* assi todos juntamente, offerecem os Reis seus presentes: e assi mui *alegremente cantando* se vão.» No *Auto da Sibilla Cassandra* representa-se no meio do espectaculo uma dança de lavradoras, ou *Chacata*, apoz uma aria ou melopêa popular; n'este mesmo Auto, Salomão, Isaias, Moysés e Abrahão apparecem em scena: «*cantando todos quatro de folia.*» Depois que se abrem as cortinas e apparece o menino Jesus, canta-se um *côro* de quatro vozes de Anjos. Estes varios cantos eram geral-

mente compostos por Gil Vicente, que assim o dá a entender n'esta rubrica: «Acabada assi sua adoração *cantam* a cantiga seguinte, *feita e ensoada pelo auctor.*» O Auto termina com um «bailado de terreiro de tres por tres» e por despedida canta-se um *vilancete*. Apesar da pequeneza d'este Auto, seis vezes é intermeado de musica. No *Auto da Fé*, vem a rubrica final: «Cantam a quatro vozes *huma enselada, que veiu de França,*» etc. No *Auto dos Quatro Tempos*, descobre Gil Vicente a origem da sua imitação musical; aí diz: «Até chegarem ao presepio vão *cantando uma cantiga franceza*, que diz:

Ay de la nobre
Villa de Paris,» etc.

Já no anno de 1530 a musica franceza era muito conhecida em Portugal; n'este tempo o celebre João de Barros citava os varios systemas de composição ensaiados por Josquin Despres, e Reguen. Isto nos explica o pensamento das rubricas de Gil Vicente. Como este documento é de uma alta importancia artistica, aqui o transcrevemos.

João de Barros, um dos espiritos mais cultivados do seculo XVI em Portugal, considerava a Musica, como a consideraram na edade media, formando uma parte do Quadrivium. No seu livro da *Ropica pneuma*, fala nos dois celebres compositores Reguen e Josquin: «Vi as outras partes que fazem o numero *quadrivial*, e *esta* primeira da arismetica, que trata do numero dis-

crepto, com as especias de mayor e menor desigualdade: em que entram Arismetica, Geometrica, *Harmonica*, com seus termos e differenças... Em a theorica da musica que trata do numero comparado, passei as tres consonancias simples: *Diapassam*, que entra em proporção dupla; *Diapente* em sesquialtera; *Diateparam* em sesquitercia com todalas suas vozes e intervallos, tons e semitons, mayores e menores, com que faço obras e composturas mais excellentes que as de *Reguem* e *Josquim:* porque elles compõem sómente ao modo francez, e eu francez, italiano, e espanhol, que é mais saudoso.» (1)

No Auto da *Mofina Mendes*, apparecem os anjos cantando e tocando instrumentos quando se cerra a cortina para se effectuar o parto da Virgem; grande parte das peças hieraticas de Gil Vicente terminam com canto de orgão. Tambem nas Farças e Tragicomedias seguiu o venerando poeta o mesmo systema de intermedios e finaes seguidos de côros e danças. Imitando as *enseladas* e cantigas que vinham de França, Gil Vicente seguiu o espirito gaulez de Olivier Basselin, de Adam de la Hale, de Beaujoyeulx, Arcadelt e Orlando Lassus, que inventaram a Opera comica, que se desenvolveu do antigo *vau de vire.* A Bazoche representava as suas farças e *soties* com acompanhamento de trompas, hautbois, baixões e timbales. Em Por-

(1) Op. cit., p. 78, ediç. do Porto, de 1859. D'esta edição tiraram-se 104 exemplares.

tugal existiam bastantes elementos para que se creasse a musica dramatica: os poetas da côrte eram essencialmente musicos. Sá de Miranda e seu cunhado Manoel Machado de Azevedo, Dom João de Menezes, Jorge de-Monte-Mór, Gregorio Silvestre, o Infante D. Luiz, o Infante Dom Duarte, Garcia de Resende, André de Resende eram todos excellentes poetas e principalmente musicos distinctos. (1) Estes poetas viviam e frequentavam a côrte de reis faustosos, que estimavam a musica. Damião de Goes caracterisa Dom Manoel de *mui musico de vontade*, e de Dom João III achamos em uma carta do Conde de Castanheira a este monarcha, sobre as necessidades do Reino, as seguintes palavras: «E as despezas de Vossa Alteza são as da India, e cá no Reyno, tenças e moradias, compras e thesouro, *Capella*, guardas, relações, caça e monte, *musica e ministris*, e despezas extraordinarias, etc.» (2) Accresce a este fausto palaciano, que grande parte dos nossos aulicos e trovadores viajaram na Italia, aonde deviam de tomar conhecimento da nova aliança da musica e do drama; em Sá de Miranda achamos confirmada esta influencia, por isso que a sua Ecloga VII foi representada no solar dos Pereiras, quando um pa-

(1) Veja-se a biographia musical de cada um d'estes poetas no livro de Joaquim de Vasconcellos *Os Musicos Portuguezes*, o maior monumento levantado, depois de Raczinsky á arte nacional, recompensado com a indifferença da imprensa e com as meias palavras dos criticos.

(2) Frei Luiz de Sousa, *Annaes de D. João III*, p. 457.

rente d'essa casa voltou de Tunis. (1) Sá de Miranda, relacionado com a aristocracia italiana, com os Colonnas, com Tolomey, com Rucellai, devia ter ouvido falar nas celebres Pastoraes de Beccari, de Lollio ou de Argenti; a representação da sua Ecloga foi por assim dizer a introducção da musica dramatica das Pastoraes. Temos uma prova do apparecimento d'este genero na Peninsula, por este trecho de uma Carta do Abbade Grillo: «In summa questa *nuova Musica* oggidi viene abbraciata universalmente delle buone orecchie, e dalle Corti dè Principi Italiani è *passata a quelle di Spagna* e de Francia e d'altre parti d'Europa; etc.» Este documento tambem se entende com Portugal, e temos como fundamento um facto importante conservado pelo Padre Luiz da Cruz, que floresceu em 1570; a época a que este poeta e jesuita se refere, é o anno de 1578, depois do immenso desastre de Alcacer Kibir. O reverendo jesuita lamenta essa vinda dos actores *italianos* e *hespanhoes*, e escandalisa-se por não só representarem os homens mas tambem as mulheres. Os Jesuitas trabalharam para lançar fóra de Portugal os pobres actores, attribuiam-lhes á decadencia dos costumes e a corrupção da mocidade; como castigo da Providencia conta a morte de um actor celeberrimo, que se enriqueceu em Portugal, e na occasião em que se retirava para a *Italia*, morreu em um naufragio á saída do Tejo. Estes dados interessantes acham-se no

(1) *Historia dos Quinhentistas*, p. 98.

prefacio do livro intitulado *Tragicæ Comicæque Actiones*. (1)

No seculo XVI não só os poetas eram musicos, mas tambem os compositores mais notaveis tinham estreitas relações de amisade com os cultores das Musas. Estavam reunidos todos os elementos para se crear a Opera. Que causa superior e latente não deixou manifestar-se em Portugal o novo genero da Musica dramatica, encetado tão auspiciosamente por Gil Vicente? Cabe este crime aos Jesuitas, que baniram de Portugal os actores italianos e hespanhoes que nos traziam

(1) Da vinda de actores hespanhoes e italianos a Portugal, depois de 1578, diz o Padre Frei Luiz da Cruz: «Et post cladem Africanam, venere sœpius ex Italia et Hispania in Lusitaniam. Attulere primo fabulas quas agebant, plenas flagitiis. Agebant non solum mares, sed etiam foeminæ. Utrique actione pestilenti. Confluebant data pecunia ad spectandum adolescentes, allique qui rationem Lusitanicæ verecundiæ non habebant. At non defuere, qui rei indignitate permoti, egerunt cum magistratibus, ut ab urbis et oppidis pellerentur. Quin ipsa divina vis acerbo supplicio celeberrimum histrionem occidit. Is pecuniarum plenus, cum navem conscendisset Olissipone, et *Italiam* cogitaret, in scopulis ad Tagi ostium, tota cum histrionica familia naufragio est extinctus. At cum isti Comœdi intelligerent se pelli, quod mali argumenti dragmata afferrent, in quæ bonorum justissima esset querela; finxerunt specie quidem honesta, sed exitu ut apparuit, flagitiosa. Nam ostendebant jussi illa bona, rithmis elegantibus concinata, dabatur propterea facultas ad agendum. Cæterum per intervella quædam quasi ludicra parerga proferebant, in quibus impudenta lascivia et turpitude apparebat. Hinc manavit consuetudo latius, quam retinent Comœdi omnes. Emittunt nos histriones qui propter metum supplicii alicujus, si non dicunt quæ religionem offendunt, tamen ridendi gratia: sine pudore personati agunt, quæ à bono nemine videri debentur.»

Pastoraes, e nos seus Collegios de Lisboa, Evora, ımbra, Braga e Ilha de Sam Miguel imposeram a ma hybrida da Tragicomedia. Nos versos de Cami- ı encontramos o nome de trez musicos celebres, que ı escapado aos mais incansaveis investigadores; são s Francisco Mendes, Rodrigo Velho e Luiz Victo- , todos mortos antes de 1589. Reproduzimos os seus itaphios, escriptos por Andrade Caminha:

A Francisco Mendes, *insigne na musica*

Tu que passas detem-te, e lê e entende
  Quem aqui debaixo é feito terra,
Inda a lembrança do seu *canto* accende
  O frio peito, e abranda a dura serra.
Quem já o ouviu, s'outro mais ouve, offende
  Seus ouvidos, e contra si mesmo erra.
Francisco Mendes se chamou, mas Lino
  Mas Orfeo julgar era mais dino. (Epit. XXVIII.)

A Rodrigo Velho, *musico de grande nome*

Rodrigo Velho foi ó mundo espanto
  Na musica, e na voz branda e suave.
A Alegria fazia o seu bom canto
  Mais doce e alegre, e a pena menos grave.
Quem ha que ouvisse e já não ouça tanto
  Que Alma de grande dôr nam se lh'aggrave?
A quem lembrará sua suavidade,
  Que nam tenha alma chea de saudade? (Epit. XXIX.)

A Luis de Victoria, *o mayor musico de seu tempo, e bom Poeta*

Foy Luis de Victoria, cujo esprito
  Foy na Musica só, nas Musas raro

A quem seu doce canto e brando escrito
Tem dado immortal fama e nome raro.
Tudo na terra acaba, astro infinito
Tempo logra no Céo fermoso e claro,
Onda mais brandamente Alma levanta
O's versos que mais doce tange e canta. (1)

Os Jesuitas impediam em Portugal a manifestação de uma nova fórma dramatica, que na Italia ía adquirindo o desenvolvimento com que a recebemos sómente no seculo XVII. A primeira tentativa da Opera na Italia foi o *Anfiparnaso* de Orazio Vecchi, representado em Veneza em 1597, precedida de outra tentativa feita em 1596 por Emilio del Cavaliere. Seguindo a auctoridade de Tiraboschi, o verdadeiro fundador da Opera moderna foi o florentino Jacopo Peri, que pôz em musica a *Dafne* de Ottavio Rinuccini, representada em casa de Jacopo Corsi em 1594; logo na segunda tentativa de Peri, intitulada *Euridice*, appareceram pela primeira vez as Arias; porém estas duas representações foram feitas particularmente, e a gloria de ter vulgarisado diante do publico a fórma da Opera, cabe a Caccini, que pôz em musica a letra do *Il Rapimento di Cefalo*, poesia de Chiabrera representado no casamento de Maria de Medicis, a 9 de Novem-

(1) *Poesias* de Caminha, p. 272. Na *Defensa de la Musica*, por Dom João IV, vem citado o nome de Luys Vittoria entre Josquim Deprès, Ghersen, Monteverde e outros. Na moderna *Anthologia universelle de la Musique sacrée* vêm composições de Luis Victoria entre as de Palestrina, Orlando di Lasso, Arcadelt, Haendel.

bro de 1600; (1) n'este mesmo anno se repetiu a *Euridice* de Peri, e em 1608 representou-se a *Arianna*, tambem de Peri, nas bodas de Francesco Gonzaga, em Florença e Mantua. Jacopo Peri e Giulio Caccini foram amigos, e cada qual cedia ao outro a prioridade da nova fórma d'arte. Os maestros começaram a ensaiar o brilhante systema em outras Pastoraes, e immediatamente se admittiu o deslumbrante divertimento nas côrtes de Hespanha e França.

No seculo XVII os poetas portuguezes que se deixaram influenciar pelo theatro hespanhol abraçaram e desenvolveram unicamente a Comedia de Capa e Espada; porém os que abraçaram a nova fórma da Opera, seguiram a côrte franceza, e introduziram essa fórma d'arte segundo as transformações que recebera em França. Cabe entre nós esta gloria a Dom Francisco Manoel de Mello.

Não abandonando o facto da aliança do *drama* e da *musica* no seculo XVI, temos a explorar o modo como os Jesuitas abraçaram a tentativa da Italia, esterelisando-a nos seus divertimentos escholares. No capitulo II d'este quarto livro tratamos das Tragicomedias unicamente pelo lado litterario; ellas foram os rudimentos da Opera que entre nós se desenvolveu só depois de 1640, na côrte musical de Dom João IV. As Tragicomedias dos Jesuitas eram sempre acompanhadas de musica; esses pedagogos inflexiveis bem conhe-

(1) Tiraboschi, *loc. cit.*

ciam que se não podia recitar impunemente seis ou sete mil versos latinos, de cór e declamados com todas as intonações da rhetorica, sem recorrer ao lenitivo da musica, ao desabafo dos grandes córos. O Padre Luiz da Cruz, que particularmente se distinguiu na composição das Tragicomedias, diz que os *Córos* eram indispensaveis n'estas representações, avança o principio que «sem musica o theatro não deleita» e confessa que nas representações dos Collegios de Coimbra e Evora nunca Tragicomedia alguma foi á scena sem acompanhamento de flautas. Diz mais que o canto ou na scena ou fóra d'ella deleita admiravelmente, e prevê que n'este genero os portuguezes se poderiam distinguir muito. (1) O Padre Luiz da Cruz accusa-se inconscientemente mostrando a falsidade do genero tragicomico, precisando fazer-se valer pela musica; mostra que por causa d'essas festas escholares foram repellidos de Portugal os actores *italianos;* reservavam-se esses espectaculos para a occasião das grandes festas da Companhia. Analysando as seis composições escriptas pelo Padre Luiz da Cruz, vê-se que todos os actos terminam com grandes córos; e que a decoração

(1) Da Musica usada nas Tragicomedias dos Jesuitas, diz o Padre Luiz da Cruz: «Chori sunt in omnibus istis actionibus. *Sine harmonia theatrum non delectat.* Et præter tibias, quæ nunquam defuerunt, semper apud nos cantus expectatus est. Nam cur ille inter aulea daretur male auditus? Extra proscenium ductus in scenam, mirifice obdelectat. Ideo prodire fecimus, *qui* canerent ornati. Et in eo genere notum quid possint Lusitani.»

da scena era extraordinaria e indescriptivel pelo grande numero de personagens, pela riqueza das roupagens, e pelos assumptos biblicos declamados em versos terencianos.

Para que se imagine o modo como eram cantados os córos transcrevemos parte de um hymno á Cruz, com que termina a Pastoral chamada *Polychronius*, representada em Evora em louvor de Dom Theodosio Duque de Bragança, pela occasião do Natal. Os Anjos tem a Cruz suspensa e cantam uma *prosa* correcta e simples, mas sem o sentimento do *Stabat Mater* ou o assombro do *Dies Iræ*. Por esta letra é facil de adivinhar a musica que lhe caberia. Á falta de a podermos descobrir, eis aqui a primeira estrophe:

Arbor o cœlestis agni
Purpuranda sanguine,
Non eburna sic rubescit
Tincta cocco lamina, etc.

O Padre Luiz da Cruz dedicou o volume das suas Tragicomedias ao Bispo de Vizeu D. João de Bragança. No prologo explica o motivo: «Adfuisti spectator aliquando. Scío placuisse tibi; et à patre tuo, ea qua erat autoritate laudatam *Sedeciam*, quando cum Rege Sebastiano Conimbricæ fuit.» No Prefacio ao Leitor, o Padre Luiz da Cruz traz bastantes noticias sobre o theatro jesuitico do seculo XVI; aí diz que as suas Tragicomedias, impressas em 1605, estiveram mais de trinta annos ineditas: «istæ Actiones, quarum

aliquæ plus triginta annos latuerunt.» Fala de outras muitas Tragicomedias que se perderam: «Concidere multa, quæ viri præstantissimi scripserunt.»

No Collegio das Artes de Coimbra, o costume da representação de tragicomedias era quasi obrigatorio: «Præterea recepta quasi lege, Conimbricæ dabantur Tragicæ Comicæque actiones. Suum sortiabantur diem quo apparatu celebri exhibebantur, sed neque instaurari iterum nec Typographiæ beneficio lucem adspicere solebant... Satis illis fuit aliquando ille plausus, quo magna Academiæ, Nobilium, populique frequencia exceptæ, suam laudem habuerunt.» O Padre Luiz da Cruz publicou as suas Tragicomedias contra este costume porque os padres Jesuitas lh'o ordenaram.

As primeiras tragedias que se representaram em Coimbra, foram antes de 1550, quando D. João III visitou a Universidade: «Venit ante annos quinquaginta, Joannes tertius Lusitaniæ rex, parens patriæ longe carissimus, Academiæque fundator: Conimbricam, inquam, venit ille rex Joannes. Docebant viri doctissimi ex Gallia, Italiaque magnis stipendiis acciti. Bonas literas tradebant juventuti Lusitanæ. Illi ut beneficentissimo regi adventum gratularentur, Plautinam Comœdiam plenam autoris salibus dederunt. Sed qui interfuere viri graves, et omnium periti literarum, nobis adolescentibus rem infacetam ridiculamque fuisse commemorarunt. Secuti fuerunt e nostris qui theatrum magna expectatione occuparunt, cum veris sacrarum literarum argumentis, bonitate carminis, apparatu

scenæ, actorum elegantia, cupiditatem audiendi non modo excitarunt, sed nobis vestigia reliquerunt, quibus insistendum esset, si in hoc genere aliquid moliri juberemur.»

A representação da tragicomedia *Sedecias* foi ouvida por Dom Sebastião em 1570; «Audivit rex Sebastianus *Sedeciam*, cum patruo Henrico eo tempore Cardinali Emanuelis Regis filio. Aderant regni proceres amplissimi, Antistitesque lectissimi. Erat Regi ætas florentissima. Ipse sexdecim annorum adolescens, equitandi venandique et armorum cupidissimus. Is tamen compositus tranquillusque sedendo, biduum actam tragœdiam propter rerum magnitudinem spectavit, quo gestu omnibus qui ab eo occulos non removebant, aperte declaravit, spectaculo se delectari. De patruo sene nihil dico, nil de nobilitate. Detrahere non destitisset si molestiam percepisset. Erat jam nox secundo die, et funalibus regiis accensis *chorus captivarum lugubris canebat*. Discedebant à theatro actores, at se ægre movebant viri Principes, ut obirent; adeo, ut apparuit, spectandi voluptate tenebantur.»

O Padre Luiz da Cruz, falando de outras suas tragicomedias *O Prodigo* e *Joseph*, accrescenta: «Quid de *Prodigo*, quid de *Josepho* recensebo? Virum audivi ætate grandem doctrina excellentem, primarium, ex iis, qui Pontificium jus interpretantur, sibi non cogitanti contigisse, quod in splendidissimis ludorum spectaculis non tulisset, nempe septem horas immobilem sedisse, vultum ab his quæ gerebant non removisse.»

Os muitos personagens e as ricas decorações é que mais agradavam: «Ita serviendum fuit rerum verarum argumento et spectantium voluptati, cum copia magis actorum, quam inopia delectaret. Fatebor ista præcipuæ placuisse propter ornatum, et actorum gestum, ac pronunciationem.»

O Padre Luiz da Cruz explica o motivo da aliança da Tragedia com a Comedia, abonando-se com o dito de Mercurio, no *Amphitrião* de Plauto:

Faciam ut commista sit Tragicomedia.

Eis a enumeração das Tragicomedias do Padre Luiz da Cruz:

1.ª *Prodigus*, a regio Artium Collegio Societatis Jesu data Conimbricæ in publicum theatrum — Spectavit Joannes Suarius Antistes longe carissimus, cum Academia, omnibusque Urbis ordinis.

Personagens: Pœnitentia, Nœmachlus, Sosia, Philenus, Androphilus, Sophronius, Polymedes, Gera, Litanus, Dulophobus, Pamphagus, Gastrophilus, Artotrogos, Archedonus, Cylindrus, Phœdromus, Melpodius, Pyrricus, Anarcus, Cepario, Celerdus, Chrysonomus, Censcientia, Philemon. As partes musicaes d'esta Tragicomedia são as seguintes: Um côro no fim do primeiro acto; um canto de crianças na scena VIII do segundo acto; canto no banquete, (sec. X do segundo acto). Segundo côro, fechando o segundo acto. Outro côro no fim do terceiro acto. — Canto dos Estran-

geiros, na scena III, do 4.º acto. Canto convivial do Dulophobo na scena IX, do 4.º acto. Côro final do 4.º acto. — Cantigas de Androphilo no banquete (act. V, sc. 3.) Côro V, cantado por crianças vestidas de anjos (act. V, sc. 6) e côro final.

2.ª Comœdia *Vita Humana* nuncupata, data a Collegio Conimbricensi Societatis Jesu.

Personagens: Prologo, Vita Humana, Philantus, Charistus, Orgestes, Birria, Pamphagus, Clitipho, Chorus Saphicus, Puer Philanti, Philotius, Chorus secundus, Polypus, Dorio, Chorus tertius, Eumenes, Mors, Citharedus, Cantus et Chorea Juventutis, Puer, Antipho, Chorus funebris, Apparitor, Sophronius, Irus, Legatus regius, Oraculum divinum, Chorus quintus.

3.ª *Sedecias*, Tragœdia de excidio Hierosolymæ per Nabucdonosorem, acta coram Sebastiano Lusitaniæ rege, et patruo Henrico, ac tota Regni nobilitate. Conimbricæ dante regio Artium Collegio Societatis Jesu.

Acto 1.º: Angelus, Hieramias, Puer, Oraculum divinum, Phassurus, Legatus Ammonitarum, Legatus Edomius, Legatus Moabitarum, Legatus Tyriorum, Sedecias, Ananias, Jucalcus, Chorus primus. = 2.º acto: Hieremias, Puer Hieremiæ, Ananias, Oraculum divinum, Sedecias, Godolias, Saphatias, Phassurus, Jucalcus, Gudelias, Tribunus militum, Exercitus Sedeciæ, Nuntius, Chorus funebris. = 3.º acto: Hieremias, Oraculum divnum, Puer Hieremiæ, Gedelias, Godolias, Sedecias, Phassarus, Saphatias, Exploratores milites, Exercitus Sedeciæ, Nabuzardanus, Præco Nabu-

zardani, Oppidani e Manibus, Nabucdonosor, Exercitus Assiriorum, Nuncius, Chorus tertius. = 4.º acto: Puer Hieramiæ, Hieremias, Custos Carceris, Phassurus, Sedecias, Jucalcus, Sephonias, Oraculum divinum, Hierias, Spharias, Godolias, Nuntius, Præcox Sedeciæ, Oppidani, Nabucdonosor, Chorus quartus. 5.º acto: Puer Hieremiæ, Hieremias, Abdemelech, Nuntius Sedeciæ, Exercitus Assyriorum, Oppidani, Nabunazardus, Sedecias, Filii duo Sedeciæ, Godolias, Noregel, Rabsaces, Nabucdonosor, Chorus quintus.

4.ª *Manasses restitutus*, appellata Tragicomedia. Parabatur ab Academia Eborensi Societatis Jesu, Principibus Brigantinis, et Patruo Theotonio Antistiti Eborensi, aliosque Lusitaniæ Proceribus. Propter temporum difficultates data non fuit.

Eram numerosos os personagens d'esta tragicomedia, que tambem é cheia de côros.

5.ª *Josephus*, tragicomedia nuncupata a Regio Artium Collegio Societatis Jesu data Conimbricæ, spectavit Emanuel Menesius, Urbis Antites illustrissimus Academia, cum ornatissimo omnium Ordinum consessu. (Tambem em cinco actos, com côros funebres e triumphaes.)

6.ª Ecloga *Polychronius* appellata, acta ab Academia Eborensi, in gratiam Theodosi Ducis Brigantini, fratrumque Eduardi et Alexandri. Spectavit patruus horum Principum clarissimus Antistes Theotonius, cum nobilitate eborensi. (Representada por occasião do Natal; é uma aliança do Vilhancico com a erudição.

classica. Acaba com um hymno, que os Anjos cantam, tendo a cruz nos braços.

No seculo XVI as Tragicomedias dos Jesuitas íam tornando a musica menos secundaria; a *Angola Triumphante*, do Padre José Leite, distinguia-se por «um *côro* de vozes e de instrumentos muito ajustados.» A Real Tragicomedia, escripta pelo Padre Antonio de Sousa, e representada na entrada triumphal de Philippe III em Lisboa, era na maior parte cantada com estupendos Córos em que entravam trezentas figuras; como já vimos pela descripção de Mimoso Sardinha: «Os córos de musica foram dos melhores Maestros de profissão que existem em Lisboa.» Assim como os Jesuitas embaraçaram o desenvolvimento da Opera, a usurpação hespanhola não nos foi menos fatal; esta como nos absorveu politicamente, enriqueceu-se á nossa custa artisticamente. Os principaes musicos que fizeram florescer esta arte em Hespanha, eram portuguezes; para tornar indubitavel o facto basta citarmos o nome de Jorge de Monte-Mór, Gregorio Silvestre, Alexandre de Aguiar, Francisco Corrêa Araujo, Manoel Leitão de Avilez, Estevam de Brito, Antonio Carreira, Frei Estevam de Christo, Frei Manoel Corrêa, Affonso Vaz da Costa, Frei Philippe da Cruz, e outros muitos. (1) A esta causa accresce tambem o exgotar-se a actividade artistica dos nossos composito-

(1) Joaquim de Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, passim.

res em musica exclusivamente sacra, motetes, vilhancicos, psalmos, missas, officios, tonos, responsorios, ladainhas, lições, em fim uma variedade de fôrmas mais complicadas do que todas aquellas que constituem uma Opera. Haviam os elementos, o que faltava para a elaboração organica? Uma côrte.

A restauração de 1640, começada em D. João IV, rei verdadeiramente artista e um dos grandes musicos do seculo XVII, contribuiu para o desenvolvimento da musica profana. Era viva a tradição de Manoel Mendes e de Duarte Lobo; florescia João Soares Rebello, e uma pleiada de fecundos compositores como João Alvares Frovo, Christovam da Fonseca, Frei Antonio da Madre de Deos, Almeida, Faria, Fogaça e Antonio de Jesus. Frei Miguel Leal, desenvolvia o systema de seu mestre Duarte Lobo escrevendo para muitas vozes; os recitativos eram tambem já conhecidos; a musica das escholas italianas era recolhida com grande veneração na Bibliotheca de Dom João IV, que estava relacionado com a côrte de Luiz XIII, aonde a Opera fôra admittida. Os *Vilhancicos*, usados em todas as Capellas, tambem tinham a fórma de dialogo e imitavam as antigas *Pastoraes* italianas; assim forçosamente havia de apparecer por todas estas causas a Opera em Portugal. No celebre livro escripto por Dom João IV intitulado *Defensa de la Musica moderna*, entre outros compositores cita-se o nome de Monteverde, o descobridor do accorde da septima dominante, que revolucionou a musica moderna, anullando o canto-chão, fican-

do por assim dizer base da harmonia moderna, d'onde se derivou a musica dramatica. As danças das côrtes italianas tambem eram conhecidas em Portugal; Dom Francisco Manoel de Mello cita a *Galharda* e a *Pavana*, no auto do *Fidalgo Aprendiz*; (1) estas danças estavam em moda na côrte de França, e já no seculo XVI as achamos citadas por Jorge Ferreira de Vasconcellos. Os *ballets* francezes por este tempo foram imitados em Portugal; Thomé de Tavora de Abreu escreve os *Bayles* intitulados: *El Marinero perdido*, *Las quexas de Cynthia*, *La Justicia que hiso Páris*, e *El galan en su retiro*. Não se havia recolhido factos por onde se conhecesse que a Opera existira na côrte musical de Dom João IV, e assignava-se a sua introducção em Portugal com datas muito recentes. Nas Obras de Dom Francisco Manoel de Mello temos bastantes elementos para determinar a admissão da Opera; escreveu a letra para bastantes *Madrigales para Musica, al modo italiano*, e *Cancionetas Balatas, al modo italiano;* os Madrigaes intitulam-se *Ausencia*, *La Bienvenida* e *Huyda;* as cancionetas são *El Aurora*, *Amor fingido buelto verdadero*, e *El Alva y Filis*. Dom Francisco Manoel de Mello esteve em Roma, e elle proprio conta as suas relações de amisade que aí tomara com os Padres Athanasio Kirker, Lorenzo Brancarro de Lauria, Geronimo Petruche, Sebastian Balerche, Ignacio Bonpiano, Felippe Marino, Doctores Miguel Angelo Lualde, Ja-

(1) Vid. supra, p. 268.

cobo Gibessio, Albano Francisco Lavera, Gottinis, Jonas, Rivera, e outros muitos com quem discutiria a nova fórma da musica dramatica. Em Roma teve intimidade com Frei Francisco de Santo Agostinho Macedo, auctor da tragedia musical *Orfeo*, representada diante de Luiz XIV. Este illustre poeta tambem frequentou as côrtes de França e de Inglaterra, aonde havia penetrado a musica dramatica inventada na Italia. Vimos que Rinuccini foi o libretista de Jacopo Peri que pôz em musica a *Dafne*; nas festas pelo casamento de Maria de Medicis com Henrique IV de França, representou-se a *Euridice*, letra de Rinuccini e musica tambem de Peri; deu-se o facto em 1600. Rinuccini acompanhou Maria de Medicis para França, aonde Henrique IV o nomeou Gentilhomme, e por isso o librettista dedicou a Luiz XIII os seus versos em reconhecimento dos favores que recebera. (1) Rinuccini morreu em 1621.

Na côrte franceza usavam-se *bailados* phantasticos e allegoricos, como *Le triomphe de Minerve*, em 1605, *Delivrance de Renaud*, de 1616, *Les Aventures de Tancrede*, de 1619, *Marine*, de 1635, *Noces de Thetis*, de 1654, a que em Portugal correspondem os *Bayles* de Thomé de Tavora de Abreu. A Opera criada na Italia nos fins do seculo XVI, estacionou em França. Qual a causa d'este phenomeno? A aliança da musica e do

(1) Tiraboschi, *Storia della Litteratura italiana*, t. VII, p. 1321.

drama pareceu aos contemporaneos um facto extraordinario, uma cousa fóra do natural; gostava-se, admirava-se, mas não se estava acostumado a vêr falar e exprimir ideias e situações por musica. Para remediar esta indisposição do espirito, que precisa de logica em tudo, os librettistas adoptaram a mythologia como o elemento fundamental da Opera; não ficava mal que os Deoses e os heroes se exprimissem e entendessem por meio de arias, córos e recitativos. Rousseau no *Diccionario de Musica* explica o facto d'este modo. A *Circe* representada em França, em 1580, era phantastica; todos os assumptos lyricos embarravam no maravilhoso. Caída no vago da allegoria, a Opera não podia progredir; o elemento secundario, o bailado, tomava a primasia, embaraçava-lhe o desenvolvimento. Com este espirito entrou a Opera na côrte de Dom João IV; Dom Francisco Manoel de Mello, com a educação portugueza do seculo XVII, era conjunctamente poeta e musico; em 1641 voltou a Portugal, e esteve nas bôas graças de Dom João IV; nos paços de Almeirim se representou n'este curto periodo o *Fidalgo Aprendiz*. É tambem entre 1641 e 1644, que se deve julgar ter sido representada a Opera *Juicio de Paris*, cujo libretto escreveu. Nas *Obras metricas*, encontra-se ainda o: «Prologo heroyco para *uma Comedia em Musica ó Drama cantada.*» (1) Pela rubrica que se segue immediatamente, se vê o caracter phantastico da Ope-

(1) Tom. II, p. 92.

ra: «*Baxará desde el ayre en una nube, un gallardo Pastor, que represente la figura de Paris.*» Como a scena estava arranjada, se póde vêr por estes versos que Paris declama em recitativo:

> Que es esto? que misterio? que harmonia?
> que resplendor, que assombro? que Deidades?
> pensava que a la tierra baxaria
> y a un cielo voy subir de raridades?

Jupiter e as Deosas do Olympo apparecem sentados a uma opipara mesa banqueteando-se; a Discordia, não tendo sido convidada, lança pela mesma um pômo com a divisa: Para a mais formosa das Deosas; Juno, Palas e Venus querem o pômo; Jupiter arrebata Páris do monte Ida para julgar n'este conflicto das deosas. Logo que Páris apparece canta-se um «Coro de Ninfas, prevenido a la musica del *Juicio de Paris*,» depois de cada uma das trez deosas cantar diante do seu juiz uma romanza:

> JUNO: Juno soy, Paris attiende
> la gran Deidad de los orbes,
> que a llevar, no a pedir, vengo
> la corona d'este monte.

Canta mais seis quadras, e por seu turno vem Palas, que entre outras canta:

> Competir con los valores
> es lid a mi valor facil,
> pero nada venció en fuerças
> la que no venció en beldades.

Venus, vem seduzir Páris:

> Juzga manoebo advertido
> que no juzgas la corona,
> mas la Belleça que és más,
> y más que en damas, en diosas.

Páris pede ás Deosas que lhe infundam o seu espirito para poder dar seguramente o voto:

> Partid, Deidades, ruego
> con migo de vuestro fuego,
> antes que ciegue el juzgar:
> si no és que en tanta luz pura
> para juzgar la hermosura
> es menester el cegar. (1)

É então que vem o Côro das Nimphas, que preenche a scena emquanto Páris decide; pelo final do Côro conhece-se que Venus levou o premio da belleza. Tal é o libretto da Opera de Dom Francisco Manoel de Mello. O illustre poeta continuou a cultivar este genero, como se vê pelo idylio comico real intitulado *La Impossible*, cuja introducção é feita pelas allegorias de Lisboa, a Fama e a Ribeira de Alcantara. O titulo de *real*, dá a entender que foi representado na côrte. Na abertura: «Suenon instrumentos musicos; parece un mar y del desembarca Lisboa en figura de muger, ocupa el teatro, etc.» — «Sale de una nube la Fama alada como Angel.» — «Sale la Rivera de Alcantara

(1) *Avena de Terpsichore*, Romance IX, p. 79.

de Ninfa.» Á maneira das Pastoraes italianas, escreveu tambem Dom Francisco Manoel de Mello *La scena en los Montes de la Luna*, que se não representou, por isso que na rubrica final se lê: «No se acabó.» O engenhoso librettista da côrte de Dom João IV, escreveu mais um «Anteloquio ou Lôa a uma *Comedia de Job*, celebrada em a profissão de uma noviça illustre.» O espirito catholico e intollerante que enlutára a sociedade portugueza não deixou proseguir n'esta revolução da arte, em que a Musica e o Drama creavam uma nova expressão para a alma humana. Da Allemanha havia partido o grito da Reforma, e quando na Europa ainda se estava discutindo os Direitos do homem diante da prepotencia do direito divino, a Allemanha dava Mozart e Beethoven. Era preciso que a devassidão da côrte portugueza do seculo XVIII, quando todos os reis se fizeram perdularios para mostrarem assim a auctoridade que lhes fugia, quizesse tambem gastar, pagando a Jomelli por uma Cantata 1:200 ducados de ouro (1), e a Conti, e Caffarelli, por cantarem trez mezes em Portugal vinte seis contos de reis!

Nas sumptuosas côrtes do seculo XVIII a Opera italiana formava o principal divertimento. Os principes, na maior parte grandes devassos, estimavam essas intrigas de bastidores, para se encontrarem de perto com as prima-donas. Lorenzo d'Aponte, o librettista de Mozart, nas suas *Memorias*, monumento da mais franca e

(1) *Musicos Portuguezes*, biogr. de D. José, t. I, p. 180.

engraçada frivolidade, traz excellentes paginas que mostram os costumes palacianos d'esse seculo, que assistia á grande agonia do despotismo. O genio catholico de Portugal rejeitava por um lado a Opera italiana; por outro lado o inveterado absolutismo carecia d'essa distracção para deslumbrar a nobreza e o povo. Nas *Memorias da Princeza Dona Isabel*, fala-se da ultima vez que se ouviu musica italiana em Lisboa no seculo XVII em 1682: «Chegou no entanto a comitiva do Duque de Saboia a Lisboa, e foi esta occasião a *primeira que se ouviu em Lisboa musica italiana*, devendo então tanto escarneo, como hoje apreço.» (1) Não foi preciso que decorresse muito tempo, para o Bispo do Grão Pará se queixar das grandes sommas gastadas por Dom João V com o theatro italiano. Na *Embaixada que fez o Conde de Vilar Maior*, se conta como em 1686, reinavam estes costumes na côrte de Filippe Guilherme, d'onde a rainha, segunda mulher de Pedro II, Maria Sophia Isabel, traria para Portugal esse dispendioso fausto; o secretario do Conde assim narra a Opera representada á partida da rainha: «A comedia foi cantada ao modo de Italia com muitas apparencias, em que se ostentou tudo o que comprehendem os limites do esplendor e da magnificencia. Era o titulo da Comedia *Ulyssea*, e o argumento a fundação de Lisboa, em que a formosura da nym-

(1) Pedro Norberto d'Aucourt e Padilha. — O Padre Luiz da Cruz conta que depois de 1578 vieram actores italianos a Portugal.

pha Calypso, e os affectos de Ulysses davam materia ao poeta para allegorisar a acção presente, concluindo sempre com faustas acclamações á felicidade d'este real consorcio; e como a comedia era grande e a musica com que se representava a fazia maior, occupou a sua representação duas tardes, rematando-se o acto com um bailete, em que entraram os principaes varões mascarados.» Dom João v herdára estes habitos faustosos, e dispendeu as grandes riquezas da nação portugueza em carrilhões de sinos, cantores e barretes cardinalicios. O poder monarchico cifrava-se então em gosar e gastar. Os poemas e versos dos poetas do seculo XVIII abundam em referencias aos usos *dilletantescos* introduzidos pela realeza em Portugal.

Depois de discutidas as origens da Opera entre nós, resta-nos falar dos *Vilhancicos;* esta fórma dramatica é essencialmente musical, e o seu caracter religioso contribuiu tambem para não deixar desenvolver a Opera. Os *Vilhancicos* desde o seculo XV se usaram immensamente pelo natal e reis, nas festas da Peninsula; encontramol-os em Juan de la Encina e em Gil Vicente. No seculo XVII a parte litteraria tornou-se accidental e pretexto para a musica. Na *Poetica* de Rengifo encontramos o mechanismo d'esta fórma obsoleta: « *Vilhancico* es un genero de copla, que *solamente se compone para ser cantado*. Los demas metros sirven para *representar*, para enseñar, para descrivir, para historia, y para otros propositos; pero *este solo para*

la musica.» (1) Os *Vilhancicos* do seculo XVII eram litterarios e musicaes; os primeiros tem um mechanismo complicado, constam de *cabeça*, ou copla de dois, tres ou quatro versos á imitação da *represa* das Baladas italianas; e de *pé*, ou copla de seis versos, que é como uma glosa; os primeiros dois versos do *pé* chamam-se *primeira mudança*, os segundos dois versos, *segunda mudança*, e os ultimos, *volta*. Dos *Vilhancicos* musicaes, diz Rengifo: «Otros vilhancicos ay, que se conforman en la quantidad y numero de las syllabas *con el punto de la musica en que se cantan*, y llevan más ò menos largos versos segun lo piden las fugas que se hazen en las sonadas. Destos no se puede dar regla cierta, porque penden de la musica, de suerte que el que los uviere de componer *o hade ser musico*, ò, al o menos tener buen oydo para que, vyendo la sonada, la sepa acomodar el metro.» Dom Francisco Manoel de Mello escreveu bastantes *Vilhancicos*, que differem dos *Tonos* e *Romances* tambem cantados, em serem dialogados. O celebre compositor João Alvares Frovo, bibliothecario da Livraria Musical de Dom João IV, escreveu *Vilhancicos* a quatro e a seis vozes; a musica dos *Vilhancicos* cantados na Capella de Dom Pedro II era escripta pelo não menos celebre Antonio Marques Lesbio, amigo de Dom Francisco Manoel de Mello. Felippe de Magalhães, cujas obras estavam na Livraria de musica de Dom João IV, tambem escreveu *Vilhancicos da*

(1) *Arte poetica española*, cap. XXIX e XXX.

Natividade a sete vozes. Todos os musicos e poetas do seculo XVII cultivaram e coadjuvaram-se na composição d'esta fórma. Seria impossivel apresental-os todos, achando-se recolhidos os seus nomes e o titulo das suas obras na *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado, e nos *Musicos Portuguezes* de Joaquim de Vasconcellos. Assim como a Opera estacionou em França com as allegorias mythologicas, em Portugal não conseguiu radicar-se, por causa do seu caracter profano e pelo uso exclusivo dos *Vilhancicos* do Natal e Reis, que se tornaram privativos das festas religiosas de uma nação atrophiada pela falta da liberdade politica, e da liberdade de consciencia e intelligencia.

Pela historia do theatro portuguez n'este seculo, se vê que não podia resistir contra tantas causas dissolventes que o destruiam; foram ellas, a comedia classica da Renascença, os *Index Expurgatorios*, as Tragicomedias dos Jesuitas, a influencia das comedias hespanholas de Capa e Espada, o mau gosto do Seiscentismo, e a introducção da Opera italiana. O processo longo e incansavel para alevantar o theatro nacional debaixo d'estas ruinas, feito pelos escriptores dramaticos do seculo XVIII, merece um estudo particular. Encetemol-o.

Repertorio geral do Theatro Portuguez no seculo XVI

(Continuação)

1556—Comedia sobre o verso: *Venit post me*, etc., por Antonio de Azevedo.
1556—Joannes Baptista, tragedia, por Diogo de Paiva de Andrade.
1556—Eduardus, tragedia, idem.
1556—Comedia do grande Padre Santo Agostinho, por Frei Thomé de Jesus.
1556—De Obitu Saulis et Jonathæ, tragedia pelo Padre Simão Vieira.
1556—De Casu Heli, tragedia.
1557—Representação dos gloriosos feitos, por Sebastião Pires.
1557—A Nau do filho de Deos, idem.
1557—Auto do Pé de Prata, por Simão Garcia.
1558-1570—Prodigus, tragicomedia do Padre Luiz da Cruz.
1558-1578—Auto do Fidalgo de Florença, por João de Escobar.
1558-1578—Auto de Gil Ripado ou de Dom Bernardim, por Francisco Luiz.
1558-1578—Auto do Pranto de Magdalena, por Frei Braz de Resende.
1558-1578—Auto do Pranto de Sam Pedro, idem.
1558-1578—Discurso Natural, comedia em prosa, por Gaspar Gil Severim.
1558-1578—Outras comedias, idem.
1558-1578—100 Comedias manuscriptas, de Antonio Peres.
1564—Tesorina, comedia anonyma.
1564—Aguilena, comedia anonyma.
1564—Os doze Ajuntamentos dos Apostolos.
1564—Comœdiæ et Tragediæ ex Veteri Testamento.
1564—Placido e Victoria, ecloga trovada, anonyma.
1564—Resurreição da Celestina, anonyma.
1564—Tragedia de Libero Arbitrio, anonyma.
1570—Vita Humana, comedia do Padre Luiz da Cruz.
1570—Sedecias, tragedia, idem.
1570—Manasses restitutus, idem.
1570—Josephus, tragicomedia, idem.
1570—Polychronius, ecloga, idem.
1577—Tragedia Sancti Joannis Baptistæ, pelo P. Antonio de Abreu.

1581—Caterina de Genua.
1581—Comedia la Sancta, anonyma.
1581—Colloquio das Damas, anonyma.
1581—Dialogo onde fala Luctancio e um Arcediago, anonymo.
1581—Dialogos da união d'alma com Deos, anonymo.
1581—Susanna, comedia-tragica, anonyma.
1581—Comedia Joannis Reuchlin Phorcensis.
1595—Daniel, tragedia, por Antonio Gomes.
1597—Comœdia et Tragædia collectore Joane Oporino.
1597—Comedia super quæstionem: Quæ est maior consolatio morienti.
159...—Tragædia Sanctæ Catharinæ Martyris Alexandrinæ, Ms. por Frei Anselmo Xuquer.

Seculo XVII

§ I — *Tragicomedias dos Jesuitas*

1600—Tragicomedia Paulinus Nolæ, por D. Affonso Mendes.
1603—Tragicomedia Nabuco do Nosor, pelo P.[e] João da Rocha.
1606—Comedia famosa de Santa Maria Egypciaca, por Frei Isidoro Barreira.
1614—Orphéus, tragicomedia por Frei Francisco de S. Agostinho Macedo.
1619—Sacer Hercules, tragicomedia do Padre Pedro Peixoto.
1619—Real tragicomedia do Descobrimento e Conquista do Oriente, pelo Padre Antonio de Sousa.
1619—Famosa tragicomedia da Conversão penitente, e morte de Santa Maria Egypciaca, pelo Padre Luiz Ribeiro.
1620—Angola triumphante, pelo Padre José Leite.
1620—Santo Ignacio, tragicomedia anonyma.
1628—Herodes seviens, por Frei Manoel Rodrigues.
1631—Rudericus fatalis, idem.
1635—Sanctus Eustachius Martyr, pelo P.[e] André Fernandes.
1669—Agiulphus, tragicomedia anonyma.
1686-1737—De Santa Felicidade e seus filhos, por Frei Francisco Xavier de Santa Thereza.
1688-17..—Dissidium de primatu inter Insulas, vulgo Açores, pelo Padre Madureira Feijó.
1688-17..—Verior Ganimedis raptus, tragicomedia, idem.
169.—Concors discordia, tragicomedia anonyma.
16..—Vieira Inspirado, Opera, ou Dialogo.

§ II — *Eschola de Gil Vicente*

1600—Auto do Nascimento de Christo, por Antonio Pires Gonge.
1600—Auto da Epiphania, idem.
1600—Auto da Ressurreição de Christo, idem.
1600—Auto de Santa Maria Magdalena, idem.
1600—Auto da Rainha de Sabá, idem.
1600—Auto de Babylonia, idem.
1600—Auto sobre aquellas palavras do Evangelho: Vigilate mecum, idem.
1600-1700—Auto do Nascimento, por Clemente Lopes.
1600-1700—A Comedia de Santo Antonio, idem.
1604—Auto da infame cidade de Pentapolis, por Antonio Pires Gonge.
1610-1640—Auto e Colloquio do Nascimento de Christo, por Francisco Lopes Livreiro.
1616—Auto do Nascimento de Christo e Edito do Imperador Augusto Cesar, por Francisco Rodrigues Lobo.
1626—Representação das nove Musas, por Miguel Leitão.
1626—Colloquio ao divino sobre a restauração do mundo, idem.
1626—Passo da Assumpção de Nossa Senhora, idem.
1640-....—Auto do Nascimento de Christo, por Manoel Nogueira de Sousa.
1640-....—Auto comico da Adoração dos santos Reis Magos, idem.
1641—Auto do Fidalgo Aprendiz, por D. Francisco Manoel de Mello.
1658—Musa Entretenida, contendo 25 Entremezes, por Manoel Coelho Rebello.
1669—Auto da Vida de Adão, por José da Cunha Brochado.
1670—Entremez das Donzellas, por Gregorio Ayres da Motta.
1675—Tratado da Paixão, pelo Padre João Ayres de Moraes.
1676—Maior fineza de Amor, por Soror Maria do Céo.
1676—Amor e Fé, idem.
1676—As lagrimas de Roma, idem.
1676—Triumpho do Rosario repartido em cinco Autos, idem.
1678—Auto da Lavradeira de Ayró, por Sampaio Villas Boas.
1678—Mercurio divino, Auto Sacremental, por José Corrêa de Brito.
1678—4 Autos Sacramentaes, por Manoel Thomaz.
1678—5 Comedias, idem.
1678—*Varias Lôas* e Vilhancicos, idem.

1678—Auto de Sansão, por Pedro Vaz Quintanilha.
1678—Auto de Sam Braz, idem.
1678—Auto do Nascimento de Christo Senhor nosso, idem.
1680—Oriente illustrado, Primicias gentilicas, por Frei Lucas de Santa Catherina.

§ III — *Comedias hespanholas de Capa e Espada*

1619—El Rosicler de la Aurora, y admiracion de los montes, por Frei Caetano de Santo Antonio.
1621—De la entrada del Rei en Portugal, por Jacintho Cordeiro.
1621—Duarte Pacheco, 1.ª e 2.ª Parte, idem.
1621—Vitoria del Amor, idem.
1621—No ay plazo que no llegue, ni deuda que no se pague, idem.
1621—Amar por força, idem.
1621—El juramento ante Dios, idem.
1621—El hijo de las batalhas, idem.
1621—El mayor transe de amor, idem.
1621—El soldado reboltoso, idem.
1621—El Valiente negro de Flandres, idem.
1621—Lo que es privar, idem.
1636-1711—Hay amigo para amigo, por Manoel Botelho de Oliveira.
1636-1711—Amor, engaños y zelos, idem.
1636-1711—Yo nada, entremez de Thomé de Tavora de Abreu.
1636-1711—El sueño de Mengo, idem.
1636-1711—La horcada fingida, idem.
1636-1711—La cena del Huesped, idem.
1636-1711—El sancristano afeitado por la hija del Alcad, idem.
1638-1695—Los Apostoles de Christo, por Estevam Nunes de Barros.
1638-1695—La Virtud vence el poder, idem.
1638-1695—El honor vence el poder, idem.
1640—Laberynto de amor, por D. Francisco Manoel de Mello.
1640—Acclamação de D. João IV, por Christovam Ferreira.
1640—Casador del Cielo, por D. Bernarda Ferreira de Lacerda.
1640—Comedia de Santo Eustachio, idem.
1640—La vida de Santa Helena, por D. Brites de Sousa e Mello.
1640—Yerros emendados y alma arrepentida, idem.
1640—El Rei Philosopho fingido, por Caetano Sousa Brandão.
1640—Como se adquire el honor, idem.

1640—Ay amor onde ay agravio, por Caetano Sousa Brandão.
1640—Amante haze amor, idem.
1640—La Margarita del Tajo, que dío nome a Santarem, por Dona Angela de Azevedo.
1640—El muerto dissimulado, idem.
1640—Dicha y desdicha del juego, y devocion de la Virgem, idem.
1640—Comedias de Santa Iria, por Dona Isabel Senhorinha.
1640—Estrella errante, idem.
1640—Noutes de Sol, idem.
1640—Obras de Misericordia, idem.
1641—El Cardenal Albornoz, 1.ª e 2.ª Parte, por Antonio Henriques Gomes.
1641—Enganar para reynar, idem.
1641—Diego de Camus, idem.
1641—El Capitan Chinchilha, idem.
1641—Fernan Mendes Pinto, 1.ª e 2.ª Parte, por Antonio Henriques Gomes.
1641—Zelos no ofenden al Sol, idem.
1641—El Rayo de Palestina, idem.
1641—Las Soberbias de Nembrot, idem.
1641—A lo que obligan los zelos, idem.
1641—Lo que passa en media noche, idem.
1641—El Cavallero de Gracia, idem.
1641—La prudente Abigail, idem.
1641—A lo que obliga el honor, idem.
1641—Contra el amor no ay engaños, idem.
1641—Amor con vista y cordura, idem.
1641—La fuerza del herdero, idem.
1641—La Casa de Austria en España, idem.
1641—El Sol parado, idem.
1641—El Trono de Saloman, 1.ª e 2.ª Parte, idem.
1641—Torre de Babylonia, idem.
1641—Aman y Mardocheo, idem.
1641—El Caballero del Milagre, idem.
1641—No ay contra el honor poder, idem.
1645—La mayor hazaña de Portugal, por Manoel de Araujo de Castro.
1645—Dialogo gracioso de Terracuça, por Pedro Salgado.
1645—Theatro do mundo, idem.
1645—La desgracia mas felice, por Antonio de Almeida.
1645—El harmano fingido, idem.
1646—Hospital do mundo, por Pedro Salgado.

1656—La humana sarça abrasada, el gram Martyr Sam Lourenço, pelo Padre Antonio de Almeida.
1658—La Verdad punida y la lisonja premiada, por Manoel Coelho de Carvalho.
1663—A maior gloria de Portugal e a affronta maior de Castella, idem.
1670—Los secretos bien guardados, por Dom Francisco Manoel de Mello.
1670—De burlas hace amor veras, idem.
1670—El Domine Lucas, idem.
1670—El Juicio de Páris, Opera, idem.
1670—Lôa para a Comedia de Job, idem.
1670—La Impossibile, idem.
1670—Scena en los Montes de la Luna, idem.
1670—El Redentor Cautivo, por João de Mattos Fragoso.
1670—El yerro del entendido, idem.
1670—La dicha por el desprecio, idem.
1670—El sabio en su retiro y villano en su rincon, idem.
1670—Pocos bastan si san buenos, idem.
1670—Calar siempre es mejor, idem.
1670—La venganza en el empeño, idem.
1670—Mais 25 Comedias na Collecção escolhida, idem.
1670—Verse e tenerse por muertos, por Manoel Freire de Andrade.
1672—Historia de Nossa Senhora da Gloria, por Francisco Lopes Pestana.
1672—Dialogos entre Portuguezes e Castelhanos, idem.
1676—En la cura va la flexa, por Soror Maria do Céo.
1676—Perguntarlo a las Estrellas, idem.
1676—En la mas escura noche, idem.
1676—Duelos e zelos hazen los hombres necios, por Gregorio Ayres da Motta.
1681-1713—La Corona por justicia, por Antonio Bento Figueira.
1684—Le que pueden las estrellas, por Frei Antonio de Santa Escholastica.
1684—Comedias Varias, do Padre Antonio Fernandes de Barros.
1692-17..—Aguilas hijas del Sol, por Braz Luiz de Abreu.
1696—La Fineza Coronada, por Frei Antonio de S. Guilherme.
1696—Desvios no son desprecios, por D. Francisco de Athayde Sotomayor.